This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

MUSIC
MT
50
.R565

Max Hesse's illustrierte Katechismen
Band 15.

Katechismus der Harmonielehre

von

Dr. Hugo Riemann

Leipzig,
Max Hesse's Verlag.

Digitized by Google

2.50

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Max Hesse's
illustrierte Katechismen
Band 15.

Katechismus
der
Harmonielehre
(theoretisch und praktisch)
von

Dr. Hugo Riemann,
Lehrer am Konservatorium in Hamburg.

Leipzig.
Max Hesse's Verlag.
1890.

Digitized by Google

Katechismus

der

Harmonielehre

(theoretisch und praktisch)

von

Dr. Hugo Riemann,
Lehrer am Konservatorium in Hamburg.

Leipzig,
Max Hesse's Verlag.
1890.

Digitized by Google

MUSIC-X

MT
50
.R565

Alle Rechte, insbesondere das der Uebersetzung, vorbehalten.

Holzfreies Papier.

Digitized by Google

Music - X
3-28-60
100-191492

Meinem energiſchen italieniſchen Freunde

Ceſare de' Pollini

in Padua

gewidmet.

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorwort.

Die Harmonielehre ist eine noch junge Wissenschaft. Mit Recht nennt man den berühmten italienischen Komponisten und Kontrapunktlehrer Joseffo Zarlino (geb. 1517, gest. 1590) den Vater der Harmonielehre (sein Hauptwerk, die „Istitutioni armoniche“ erschien 1558); denn Zarlino war der erste, welcher die prinzipielle Bedeutung der konsonanten Dreiklänge (des Dur- und Mollakkordes) erkannte und motivierte. Sein großer Zeitgenosse Glarean, dessen „Dodekachordon“ 1557 erschien, steht noch vollständig auf dem Standpunkte der vorausgehenden Jahrhunderte, für welche Zusammenklänge nur das mehr oder minder zufällige und gleichgültige Ergebnis des gleichzeitigen Bestehens zweier oder mehrerer Stimmen in einem oder dem anderen Zeitmoment waren (wie noch in neuerer Zeit Joachim Raff [in „Die Wagnerfrage“] die Harmonie als eine Vertikale bezeichnete, die man in irgend einem Zeitmoment durch die horizontal verlaufenden Kurven zugleich vorgetragener Melodien zieht). Zwar zeigt sich die Theorie bereits zur Zeit des Johannes de Muris (Anfang des 15. Jahrhunderts) bis zur Aufstellung von Regeln entwickelt, die den mehr- als zweistimmigen Satz auf Verhältnisse hinweisen, welche den konsonanten Harmonien entsprechen (vgl. Katechismus „Musikgeschichte“ II. S. 29), allein das ist noch pure Empirie, deren Ergebnis nur zum Teil ein befriedigendes ist. Bei Zarlino dagegen erscheint zum ersten Male die Harmonie als solche bedeutungsvoll, derart, daß man die Abhängigkeit der Melodie vom Harmonieprinzip zu ahnen beginnt. Bei Zarlino

Digitized by Google

stehen sich zum ersten Male die Durharmonie und Mollharmonie als die beiden Pole alles Musikdenkens derart gegenüber, daß die Annahme von etwas drittem ausgeschlossen erscheint und alle anderen Tonkombinationen als Zufälligkeiten definiert werden müssen. Zarlino zieht zwar diesen Schluß nicht selbst; aber er ist aus seinen Darlegungen ohne weiteres zu ziehen. Es klafft daher zwischen der theoretischen Einsicht Zarlinos und der des fast 200 Jahre späteren Rameau und seines Zeitgenossen Tartini eine gähnende Lücke: die Blütezeit des Generalbasses. Wohl noch bei Lebzeiten Zarlinos kam in dessen Vaterlande (Italien) der Gebrauch auf, Zusammenklänge durch Ziffern auszudrücken, welche die Abstände der einzelnen Töne von dem tiefsten nach diatonischen Stufen bestimmten. Das war nur scheinbar etwas anderes als die alte Kontrapunkt-Methode; aber es war doch ein sicherer und praktischer Schritt hin zu der Erkenntnis, welche Intervallkombinationen die häufigsten sind und durch ihr häufiges Vorkommen sich als die Grundlagen des mehrstimmigen Satzes erweisen. Die sich in der Generalbaßbezifferung einbürgernden Abkürzungen für diese häufigsten Bildungen (das Fehlen jeder Zahl anstatt $\frac{5}{3}$, ferner 6 für $\frac{6}{3}$ ꝛc.), bilden in der That den direkten Übergang zu einer abgeklärten Lehre vom mehrstimmigen Satze, so daß es einem zweiten Entdecker des Harmonieprinzips — dem berühmten Opernkomponisten Jean Philippe Rameau (geb. 1683, gest. 1764) — möglich wurde, der Praxis einen ganz eminenten Dienst zu leisten durch Aufstellung der Lehre von der Identität gewisser in der Generalbaßbezeichnung unterschiedenen Bildungen. Die Lehre von der Umkehrung der Akkorde bildete von nun ab den Ausgangspunkt und die Grundlage der eigentlichen Harmonielehre.

Weitsehender und gelehrter als Rameau war Giuseppe Tartini, der berühmte Geiger (geb. 1692, gest. 1770), der auf Zarlinos polare Gegenüberstellung des Dur- und Mollprinzips zurückgriff oder aber dieselbe selbständig neu fand. Aber die Lehre von der Harmonie blieb doch auch bei Rameau und Tartini noch ein kompliziertes Ding, Tartini war nicht praktisch genug, seinen tiefen Einblick in das Wesen

Digitized by Google

der Harmonie zu einem zweckmäßigen Lehrsysteme auszubauen; Rameau dagegen war vielleicht zu sehr Praktiker, so daß seine Ansätze zu einem rationellen Ausbau der Harmonielehre nicht recht zur Entwickelung kamen und isoliert inmitten der unveränderten Weitergabe der überkommenen Lehrweise stehen.

Die Nachfolger Rameaus hatten Mühe, diesen ganz zu verstehen; die theoretischen Systeme gegen die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert drehen sich eigentlich nur um Rameaus Lehre von den Umkehrungen und entarten dabei zum schrecklichsten Schematismus (Höhepunkt: Just. Heinr. Knecht um 1800). Erst in Gottfried Weber (geb. 1779, gest. 1839) erstand wieder ein schärferer Denker, der besser begriff, was Rameau eigentlich gewollt hatte, (nämlich: eine Lehre von der Harmoniebedeutung der Akkorde begründen,) und der Rameaus unvollendet gelassenes Werk weiterzuführen suchte; er that einen großen Schritt über Rameau hinaus, indem er eine neue Bezifferung anbahnte, welche alle Gebilde gleich bezeichnet, die Umkehrungen von einander sind. Bei Gottfried Weber sind zum ersten Male c e g und e g c in der Bezifferung gleichbezeichnete Gebilde, d. h. Rameaus Lehre von der Umkehrung der Akkorde fängt an, aus dem Stadium der rein theoretischen Behandlung in das der praktischen Verwertung überzugehen. Webers neue Bezifferung verschwand nicht wieder, sondern lebt in allen Harmonielehren der Folgezeit (Fr. Schneider) fort und bildet auch den Ausgangspunkt für des Verfassers „Klangschlüssel".

Noch vier große Theoretiker brachte die nächste Folgezeit: Fr. Joseph Fétis (geb. 1784, gest. 1871), Moritz Hauptmann (geb. 1792, gest. 1868), Heinrich Helmholtz (geb. 1821) und Arthur von Öttingen (geb. 1836). Fétis' unvergängliches Verdienst ist, es zuerst ausgesprochen zu haben, daß es nur konsonante Fundamental-Akkorde geben kann, d. h. daß alle dissonanten Akkorde von konsonanten abzuleiten sind. Hauptmann fand wie Tartini von neuem die polare Gegensätzlichkeit des Dur- und Mollprinzips und erkannte die grundlegende Bedeutung der drei Intervalle: Oktave, Quinte und (große) Terz, vermochte aber nicht, die letzten Konsequenzen aus dieser

Digitized by Google

hochwichtigen Erkenntnis zu ziehen: das that der große Akustiker Heinrich Helmholtz, der zuerst das für alle Folgezeit unvergängliche Wort von der Harmoniebedeutung der Töne, von der sogenannten Klangvertretung aussprach. Öttingens Verdienst ist es, die von Helmholtz unversuchte gelassene selbständige Erweisung der akustischen Konsonanz des Mollakkordes unternommen zu haben, sodaß seit dem Erscheinen seines „Harmoniesystems in dualer Entwickelung" (1866) die Zarlino-Tartini-Hauptmannsche Gegenüberstellung des Dur- und Moll-Akkordes auf wissenschaftlicher Basis ruht. Öttingen knüpfte zugleich an Gottfried Webers Idee der einfachsten Bezifferung der grundlegenden harmonischen Bildungen an und scheute als erster nicht vor der letzten Konsequenz zurück, den Mollakkord nach seinem obersten Tone zu benennen (a c e = °e d. h. Mollakkord unter e).

Erst damit sind die Fesseln vollständig gebrochen, welche der Generalbaß der Weiterentwickelung der Zarlinoschen Erkenntnis vom Wesen der Harmonie angelegt hatte. Die Überführung der neuen Art der Akkordbezeichnung in die Praxis, die Zugrundelegung derselben beim Anfangsunterricht im mehrstimmigen Tonsatz hat sich der Verfasser vorliegender Schrift zur Aufgabe gemacht. Seine sämtlichen theoretischen Schriften*) verfolgen unentwegt diesen Zweck.

Noch ist die Erkenntnis nicht allgemein zum Durchbruch gelangt, daß die Erklärung des Mollakkordes als eines von

---

*) „Musikalische Logik". (Leipzig 1873, bei C. F. Kahnt Nachf.);
„Musikalische Syntaxis." (Leipzig 1877, bei Breitkopf und Härtel);
„Die Natur der Harmonik". (Das. 1882);
„Handbuch der Harmonielehre". (2. Auflage der „Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre", das. 1888);
„Neue Schule der Melodik". (Hamburg 1883, bei J. F. Richter);
„Systematische Modulationslehre". (Das. 1887);
„Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts". (Leipzig 1888, bei Breitkopf u. Härtel);
„Katechismus des Generalbaßspiels". (Leipzig 1889, Max Hesse's Verlag);
„Katechismus der Kompositionslehre". (Das. 1889).

Digitized by Google

oben nach unten sich erstreckenden harmonischen Gebildes keine Umkehrung der Natur, kein Auf-den-Kopf-stellen, sondern ein Anerkennen eines natürlichen Verhältnisses ist; doch scheint die Zeit nicht mehr ferne, wo man endlich die großen Verdienste der oben angeführten Männer um die Aufdeckung der wahren Grundlagen des Wesens der Musik allseitig und ohne Reserve gutheißen wird. Darin ist sich alle Welt einig, daß Zarlino, Rameau, Hauptmann, Helmholtz die größten Musik-Theoretiker aller Zeiten waren, daß ihre Verdienste unsterblich sind; nur vor der kleinen Konsequenz, die allein im stande ist, ihr Verdienst aus der demonstratio ex cathedra in die lebendige musikalische Praxis ein für allemal überzuführen, vor der Benennung des Mollakkordes nach seinem obersten Tone, scheut die Mehrzahl der Lehrer noch zurück. Alle Versuche, ohne dieselbe auszukommen, sind aber vergeblich. Entweder mache man daher die Augen beide zu, oder man mache sie beide auf; das Hinüberschielen mit nur einem Auge nach den neueren Fortschritten der Erkenntnis ist Charlatanerie und Heuchelei!

Hamburg, Ende November 1889.

H. R.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort. (Die Begründer der Harmonielehre: Zarlino, Rameau, Tartini, Gottfried Weber, F. J. Fétis, M. Hauptmann, H. Helmholtz, A. v. Öttingen) . . . . VII—XI

A. Theoretischer Teil.

I. Kapitel: Akustische und physiologische Grundlagen der Musik . . . . . 1—12

§§ 1. Harmonielehre. 2. Ton. 3. Klang (Oberklang). 4. Klangbedeutung der Töne (Teilklänge). 5. Kombinationstöne, Untertöne, Unterklang; Durakkord und Mollakkord. 6. Dissonanz. 7. Oktave, Prim, Quint, Terz. 8. Der 7., 11., 13. ꝛc. Teilton. 9. Sechsfache Deutungsmöglichkeit des einzelnen Tones. 10. Physikalisches Hören und musikalisches Hören. Tonalität.

II. Kapitel: Tonleiter, Tonika, Dominanten . . . . 12—62

§§ 11. Grundskala (vier- bez. fünfstufige, sieben- bez. achtstufige). 12. Antike Skalen und Kirchentöne. 13. Das moderne Tonsystem. Tonika. Unter- und Oberdominante. Reines Dur, reines Moll, Molldur, Durmoll. Dorische Sexte und phrygische Terz. 14. Leitereigne Scheinkonsonanzen. Verschiedener Sinn dissonanter Töne. Schematische Bestimmung der Deutungsmöglichkeiten eines Klanges. 15. Die Akkorde der neapolitanischen Sexte und lydischen Quarte und ihre übertragenen Anwendungen. Wechselharmonien und Durchgangsharmonien. 16. Terzverwandtschaft der Klänge. Scheinharmonien. 17. Absolute (nicht scheinkonsonante) Dissonanzen. Übersicht aller Dissonanzen. 18. Stellung der Harmonie zum Rhythmus. Periodenbau. Schluß. Halbschluß. Trugschluß. Suspendierter Schluß. Störungen der Symmetrie.

III. Kapitel: Modulation . . . . . 62—139

§§ 19. Modulation. Ausweichung. Tonalitätssprung. 20. Harmonieschritte. 21. Verminderter Septimenakkord. Quintenzirkel. Übermäßiger Sextakkord. Quartsextakkord. 22. Umdeutung der Tonika. 23. Umdeutung der Dominanten. 24. Umdeutung der Scheinkonsonanzen. 25. Chromatische Modulationen. 26. Modulationen durch Terzschritte u. s. w. 27. Enharmonische Modulationen. 28. Modulationsketten. 29. Sequenzen. 30. Orgelpunkt.

B. Praktischer Teil.

Aufgaben zur Übung im mehrstimmigen Satze . . . 140—156

Digitized by Google

A. Theoretischer Teil.

I. Kapitel: Akustische und psychologische Grundlagen der Musiktheorie.

1. Was ist Harmonielehre?

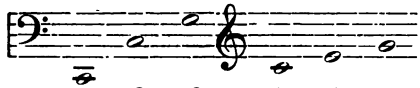
Harmonielehre ist die Lehre von der Klangbedeutung der Töne.

2. Was ist ein Ton?

Ein Ton ist ein Schall von sich gleichbleibender Schwingungsgeschwindigkeit und demzufolge feststehender Tonhöhe, wie ihn z. B. eine gezupfte oder gestrichene straffgespannte Saite angiebt.

3. Was ist ein Klang?

Klänge nennt die Akustik die Töne unserer Musikinstrumente, sofern sie dieselben nicht als einfache, wie sie zunächst dem Laien erscheinen, sondern als zusammengesetzt aus einer Reihe verschieden hoher eigentlich einfacher Töne betrachtet. Schlägt man z. B. auf dem Klavier die Taste groß C an, so kann man bei angespannter Aufmerksamkeit und einiger Übung deutlich unterscheiden, daß in dem Klange der angeschlagenen Saiten außer dem Tone groß C, den man zunächst allein zu hören meint und der in der That am stärksten klingt, eine größere Anzahl höherer Töne enthalten sind, sodaß der Klang der Saite groß C aus folgenden einfachen Tönen zusammengesetzt erscheint:



1 2 3 4 5 6 u. s. w.

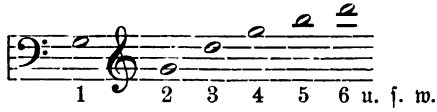
Zwischen den hier notierten Tönen sind weitere nicht unterscheidbar, wohl aber noch höher hinauf, wie wir später sehen werden. Die stärksten sind aber die ersten; je weiter hinauf, desto schwächer sind diese sogenannten Obertöne oder Partialtöne (Teiltöne, Harmonika-

Digitized by Google

töne, Naturtöne). Alle diese Töne verschmelzen aber wie gesagt für das Ohr zu einer einheitlichen Empfindung, welche der Physiker als Klang bezeichnet, im Gegensatz zu den einzeln unterscheidbaren Teiltönen.

4. Was versteht man nun aber unter Klangbedeutung der Töne?

Wie man im stande ist, innerhalb des Klanges die Teiltöne einzeln zu unterscheiden, so vermag man auch einen Klang, dessen tiefster Teilton (der Hauptton, der, nach welchem der Klang benannt wird) seiner Tonhöhe nach einem Teiltone eines andern Klanges entspricht, in ähnlicher Weise als einen Teil des letztern bildend aufzufassen, als wenn er wirklich nur ein Teil von jenem wäre. Z. B. ist es möglich, wenn man klein g anschlägt, das doch ebenso wie das C seine vollständige Obertonreihe mit sich führt:



doch — sowohl im Zusammen-Erklingen mit jenem C als auch nach demselben — dieses g als Klangbestandteil das C zu verstehen. Und in der That ist auch dieser ganze g Klang mit allen seinen Obertönen bereits in dem C Klange mit enthalten. Die von uns oben zunächst ignorierten über den sechsten hinaus gelegenen höheren Obertöne sind zumeist Obertöne der ersten Obertöne; über jedem der sechs oben notierten Töne baut sich eine vollständig gleiche Reihe (zuerst die Oktave, dann deren Quinte, dann deren Quarte, dann deren Terz u. s. w.) auf. Man versteht diese Obertöne zweiter Ordnung am leichtesten, wenn man die ihnen entsprechenden Ordnungszahlen in ihre einfachsten Faktoren zerlegt; dann erscheinen schon einige der ersten oben aufgeführten als Obertöne zweiter Ordnung, nämlich der vierte als zweiter des zweiten, der sechste als dritter des zweiten oder zweiter des dritten:

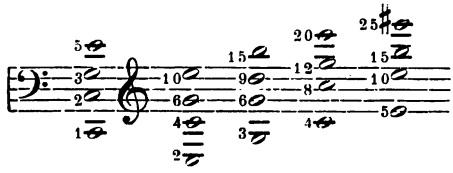
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7*.	8.	9.	10.	11*.	12.
			(2·2)		(2·3)		(2·2·2)	(3·3)	(2·5)		(2·2·3)

d. h. wir haben die besonderen Reihen:

1.	2.	3.		5.		7.				11.		ꝛc.
	2.1		2.2		2.3				2.5			
		3.1			3.2		3.3					
			4.1			4.2					4.3	
				5.1					5.2			

Digitized by Google

in Noten:



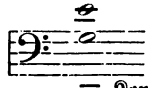
Wir sehen auch hier zunächst noch von den höher als der 6. gelegenen Obertönen ab, deren Zahlen sich nicht zerlegen lassen (7, 11, 13, 17, 19, 23 ꝛc).

Erweist sich sonach der einzelne Klang aus Teilklängen zusammengesetzt, so ist es wohl begreiflich, daß eine solche Zusammensetzung auch soweit verstärkt werden kann, daß mehrere Teilklänge mit dem Hauptklange selbständig (durch besondere Saiten ꝛc.) angegeben werden; auch dann wird in ähnlicher Weise für das Ohr eine Verschmelzung derselben eintreten, die um so vollkommener sein wird, ja vollkommener das Stärkeverhältnis der Teilklänge zum Hauptklange dem im einzelnen Klange entspricht (also wenn die höheren Teilklänge schwächer sind als die tieferen). Doch wird die Einheitsbedeutung auch durch ein abweichendes Verhältnis nicht zerstört werden.

Dieses Verschmelzen mehrerer selbständig angegebenen Klänge zu einem einheitlichen Klang nennt man *Konsonanz*.

5. Also sind nur diejenigen Klänge zu einander konsonant, deren einer einem Teilklange des andern entspricht?

Doch nicht. Zunächst ist es möglich, zwei Teilklänge in der Einheitsbedeutung einer dritten zu verschmelzen, von welchem beide Teilklänge (Obertöne) sind. Wir fanden oben den g-Klang und e^1-Klang im C-Klange enthalten; dieses Verhältnis kann vom Ohre begriffen werden, obgleich weder e^1 im g-Klange, noch g im e^1-Klange enthalten ist. Wie das geschehen kann, lehrt zunächst das Phänomen der sogenannten *Kombinationstöne*. Giebt man zwei Klänge an, welche in der Obertonreihe eines dritten enthalten sind, so taucht gleichzeitig dieser dritte unter ihnen auf; derselbe ist besonders auf Instrumenten mit langanhaltenden Tönen, also Blas- oder Streichinstrumenten, auch beim Gesang (reine Intonation vorausgesetzt) leicht zu hören. Giebt man also g mit e^1 zugleich an, so wird C hörbar, obgleich es nicht angegeben wurde:

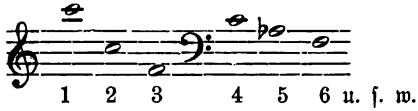


Kombinationston

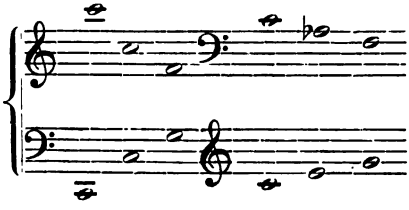
Die Entstehung der Kombinationstöne ist ebenso wie die der Obertöne ein schwer lösbares Rätsel der Natur, und wird deshalb auch

Digitized by Google

ebenso als „Phänomen" bezeichnet. Die heutige Naturwissenschaft begnügt sich aber freilich nicht mehr nur mit der Konstatierung von Thatsachen der Erscheinungswelt, sondern fragt nach deren Ursachen. So hat man denn als Grund der Entstehung der Obertöne aufgestellt, daß die durch die Art der Tonerzeugung bedingte unregelmäßige Schwingungsform aller klangfähigen Körper (z. B. bei den Saiteninstrumenten durch das gewaltsame Abbiegen der Saiten an der Angriffsstelle) sich mathematisch-mechanisch nur definieren lasse als zusammengesetzt aus Schwingungen der ganzen Saite und solchen ihrer zwei Hälften, ihrer drei Drittel u. s. w. sodaß also in den Wellenzug der Hauptschwingungen stets kleinere der Obertöne sich einbilden müßten. Eine ähnliche Schlußfolgerung bedingt aber auch tiefere Töne in der Gefolgschaft höherer. Wenn nämlich zur Hervorbringung eines Tones von bestimmter Höhe eine bestimmte Anzahl von Schwingungen oder, was dasselbe ist, Bewegungsanstöße in bestimmten Zeitabständen innerhalb einer Sekunde gehört (z. B. 870 für das eingestrichene a), so müssen — selbst abgesehen davon, daß diese Schwingungen zufolge ihrer mechanischen Erzeugung durch Schlagen, Streichen oder Windzufluß nicht absolut gleich starke sein können — mit den Bedingungen der Hervorbringung des gewollten Tones zugleich die derjenigen Töne gegeben sein, deren Schwingungsdauer dem Doppelten, Dreifachen u. s. w. des Haupttones entspricht. Mit anderen Worten, wenn der Klang c^3 angegeben wird, so müssen zugleich die Bedingungen der Hervorbringung folgender Töne gegeben sein:

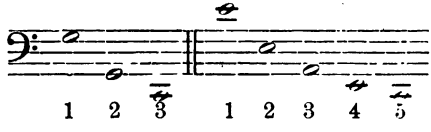


Denn die Summe je zweier Schwingungen des c^3 entspricht der Schwingungsdauer des c^2, die Summe je dreier entspricht dem f^1, die je vierer dem c^1 u. s. f. Sämtliche Töne dieser Reihe liegen tiefer als die des angegebenen Haupttones und zwar folgen sie einander in denselben Abständen nach die Tiefe wie die Töne der Obertonreihe einander nach der Höhe folgen:

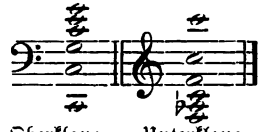


Digitized by Google

weshalb man diese gegensätzliche Reihe die Untertonreihe genannt hat. Die Untertöne, welche hiernach jeden Klang ebenso begleiten müssen wie die Obertöne, sind aber für gewöhnlich nicht zu unterscheiden, wahrscheinlich darum, weil sie stets in proportionaler Stärke (vermutlich der zweite $^1/_4$ so stark, der dritte $^1/_9$ so stark u. s. w. im Quadrat der Entfernungen abnehmend) den Hauptton begleiten. Jedenfalls steht aber fest, daß sie unter besonderen Umständen hörbar werden. Wir erwähnten oben, daß der Zusammenklang von g mit e^1 den Kombinationston C hörbar macht; dieses C ist nämlich der erste gemeinsame Unterton beider:



d. h. C ist dritter Unterton von g und fünfter von e^1. Damit ist also die Entstehung des Klanges, von welchem g und e^1 Oberteilklänge sind, erklärt. Die Untertonreihe giebt uns aber noch eine weitere Antwort auf unsere obige Frage, sie lehrt uns noch weitere Klänge kennen, welche zu einander konsonant sind außer den oben (4) aus der Obertonreihe erwiesenen. Die Erfahrung lehrt, daß die gleichzeitige Angabe der der Untertonreihe (zunächst ebenfalls nur bis zum 6. Untertone) angehörigen Teilklänge in selbständiger Hervorbringung ganz in derselben Weise eine einheitliche Klangwirkung ergiebt wie die der Teilklänge der Obertonreihe:

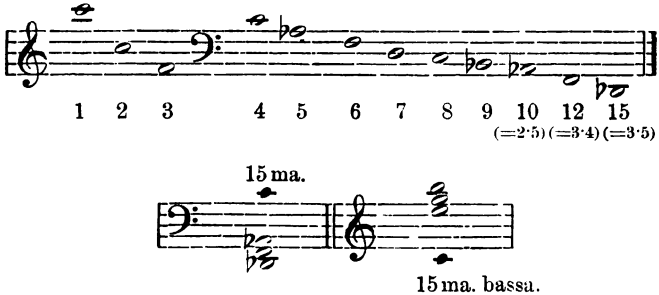


Oberklang. Unterklang.

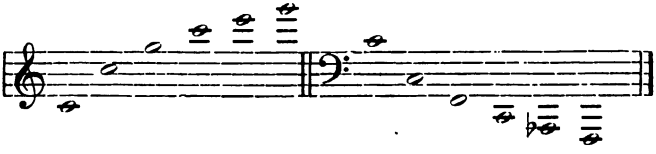
Alle Versuche, diese Thatsache aus deren Obertonreihe zu erklären, müssen scheitern. Bekanntlich entspricht der Zusammenklang der sechs ersten Obertöne dem sogenannten Durakkord und der Zusammenklang der sechs ersten Untertöne dem sogenannten Mollakkord. Nun findet sich zwar weiter oben in der Obertonreihe ein Mollakkord nämlich zwischen dem 10., 12. und 15. Obertone (für C = $e^2g^2h^2$); die Konsonanzwirkung (Einheitsbedeutung, Verschmelzung) dieser Töne würde nach dem eingangs dieses Paragraphen Bemerkten erklärt werden können aus ihrer gemeinsamen Beziehung auf C; dann müßte aber die selbständige Hervorbringung dieses C mit $e^2g^2h^2$ zusammen ebenfalls oder noch mehr einheitlich, konsonant erscheinen, was aber durchaus nicht der Fall ist. Vielmehr ist die Klangeinheit damit

Digitized by Google

entschieden zerstört, der Zusammenklang dieser vier Töne ist durchaus dissonant, ebenso dissonant als wenn man mit dem Durakkord, der sich zwischen dem 10., 12. und 15. Untertone vorfindet, den gemeinsamen Oberton der drei Töne angeben wollte, d. h. den Ton, welcher die Konsonanz von Des F As erklären müßte, wenn wir nicht die Obertonreihe, sondern nur die Untertonreihe kennten:



Mit anderen Worten: der Mollakkord ist im Sinne der Obertonreihe dissonant; der Durakkord ist im Sinne der Untertonreihe dissonant. Wir haben also zwei Gruppen von Tönen, die zu einem gegebenen Haupttone konsonant sein können (aber nur können!) eine aus der Obertonreihe sich ergebende und eine aus der Untertonreihe sich ergebende also zu c^1:



Beide zusammen angegeben sind aber nichts weniger als konsonant. Wir fangen hier an zu ahnen, warum es die weise Natur so eingerichtet hat, daß wir für gewöhnlich weder die Obertöne noch die Untertöne hören. Die Obertonreihe müßte, wenn wenn sie sich unserm Bewußtsein unweigerlich aufdrängte, genau ebenso den Wohlklang des Mollakkordes zerstören, wie im umgekehrten Falle die Wahrnehmung der Untertöne die Konsonanz des Durakkordes aufheben müßte; dagegen sind beide Reihen als geheime Helfer bereit, die Auffassung in dem einen oder dem andern Sinne zu unterstützen. Jedoch wunderbar! Die latente Obertonreihe kann die Auffassung des Mollakkordes und die latente Untertonreihe kann die Auffassung des Durakkordes unterstützen, wo

Digitized by Google

Gründe, welche uns erst weiterhin klar werden können, dieselbe nahelegen; g : e¹ ergänzte sich, wie wir oben sahen, durch den tiefen Kombinationston (gemeinsamen Unterton) C zum Durakkord (Oberklang), und dasselbe g : e¹ ergänzt sich durch den gemeinsamen Oberton h³ zum Mollakkorde. Kämen stets beide Möglichkeiten zur Wirkung, so hätten wir stets Dissonanzen. **Die Auffassung im Sinne der Obertonreihe schließt jederzeit die im Sinne der Untertonreihe aus und umgekehrt,** ohne daß aber dadurch verhindert würde, daß das eine Phänomen sich in den Dienst des anderen stellt, soweit es dessen Kreise nicht stört. Der gemeinsame Oberton h¹ ist nämlich zugleich derjenige Ton, von welchem g und e¹ Untertöne sind und der gemeinsame Unterton C ist zugleich derjenige, von welchem g und e¹ Obertöne sind!

6. Wie ist der Begriff Dissonanz hiernach zu formulieren?

Man hat zunächst zu unterscheiden zwischen musikalischer und akustischer Dissonanz. Akustisch dissonante Zusammenklänge sind stets auch musikalisch dissonant, dagegen können auch akustisch konsonante Zusammenklänge musikalisch dissonant sein. Unter allen Umständen dissonant sind diejenigen Töne gegeneinander, welche nicht demselben Klange angehören können z. B. c und cis. Nur musikalisch dissonant ist z. B. c : f, nämlich wenn ich dasselbe nicht im Sinne des F-Oberklanges oder c-Unterklanges sondern z. B. im Sinne des C-Oberklanges höre, wie das in jedem Musikstücke vorkommen kann.

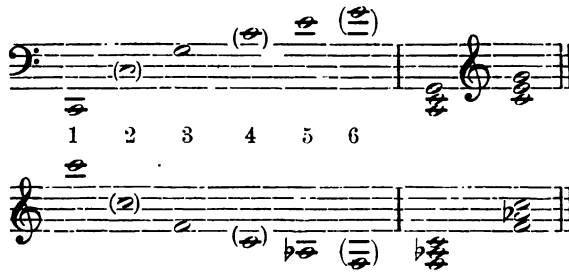
Jetzt aber müssen wir einen weiteren Blick auf die höheren Obertöne und tieferen Untertöne werfen, nämlich die jenseit des sechsten liegenden. Ist der neunte Oberton von C, also d² gegen C konsonant oder dissonant? Da er, wie wir oben sahen, thatsächlich Bestandteil des C-Oberklanges ist, so müßte er folgerichtig konsonant erscheinen, was aber nicht nur der Musiker sondern auch der Physiker leugnet. Ebenso müßte der neunte Unterton von c³, nämlich B konsonant sein, ist aber unzweifelhaft dissonant. Der Grund ist aber einfach genug: d² ist nicht Oberton erster, sondern Oberton zweiter Ordnung von C; B ist nicht Unterton erster, sondern Unterton zweiter Ordnung von c³; d² ist als Bestandteil des g-Klanges im C-Klange enthalten, stört daher den g-Klang nicht, sondern ist ihm unentbehrlich; B ist als Bestandteil des Unterklanges von f¹ im c³-Klange enthalten, und ist jenem unentbehrlich: dagegen ist es durchaus unthunlich, die Aufmerksamkeit auf einen solchen Teilklang eines Teilklanges hinzulenken, wenn nicht unverweigerlich zwischen beiden das vermittelnde Glied (der Teilklang erster Ordnung) in der bewußten Vorstellung erscheinen soll als Hauptklang zweiter Ordnung, sodaß wir zwei Hauptklänge neben einander haben, deren jeder andere Teilklänge zur Einheitsbedeutung zusammenschließt. Zwieklang aber ist stets Dissonanz. Ähnlich, wie wir, um die Konsonanz der zum Oberklange zusammengehörigen Töne zu begreifen, von der Existenz der Untertöne abstrahieren mußten, müssen wir nun von der Existenz der Teilklänge des g-Klanges abstrahieren, wenn wir die Einheit des g

Digitized by Google

mit dem C im C-Klange begreifen wollen. Allgemein ausgedrückt: Teiltöne (Ober- oder Untertöne) zweiter Ordnung sind gegen den Hauptklang dissonant — mit alleiniger Ausnahme der Potenzierungen des Oktavintervalls.

7. Wieso nimmt die Oktave eine Ausnahmestellung ein?

Dies Rätsel ist bisher ungelöst. Die Akustiker stehen ratlos der Thatsache gegenüber, daß die Oktave der Oktave, ja die Kombination beliebig vieler Oktaven über einander stets einen leichtverständlichen Zusammenklang ergiebt, daß alle Oktaven mit dem Ausgangstone unter allen Umständen zur Klangeinheit verschmelzen, während das Verhältnis des ersten zum dritten Ober- oder Untertone stets schon bei der zweiten Superposition (z. B. C g d^2) eine Dissonanz ergiebt; die Musiker fragen nicht nach dem Grunde, kennen aber die Thatsache seit Jahrtausenden und benennen daher Töne, die im Oktavverhältnis stehen, mit denselben Namen. Von c^1 aus sind alle Oktaven nach oben und nach unten konsonant, mag man das c^1 selbst im Sinne seiner Obertonreihe oder Untertonreihe als Hauptton ansehen oder mag man es auch als Teilklang eines andern Klanges (z. B. des F-Oberklanges oder g^2-Unterklanges) verstehen; dagegen ist der dritte Oberton des dritten Obertones oder der dritte Unterton des dritten Untertones, wie wir sahen (6), entschieden dissonant. Diese seltsame Thatsache ist der Grund, weshalb man das Oktavintervall bei harmonischen Betrachtungen gänzlich oder doch so gut wie gänzlich ignorieren darf. Wir werden deshalb in der Folge allen Intervalle, die weiter als eine Oktave sind, um eine Oktave oder mehrere Oktaven verengen, um den Überblick und die Benennung zu vereinfachen. Scheiden wir aus den sechs ersten Obertönen resp. den sechs ersten Untertönen diejenigen Töne aus, welche Oktaven von anderweit vorhandenen sind und rücken die restierenden so eng wie möglich zusammen:



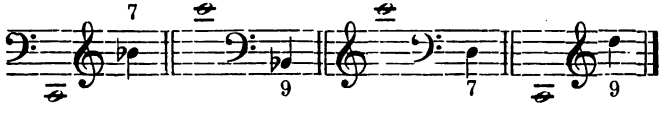
so wird das Verhältnis des dritten Teiltones zum Haupttone zur Quinte und das des fünften Teiltones zum Haupttone zur Terz. Wir erhalten also (immer unter Voraussetzung beliebiger Oktav-

Digitized by Google

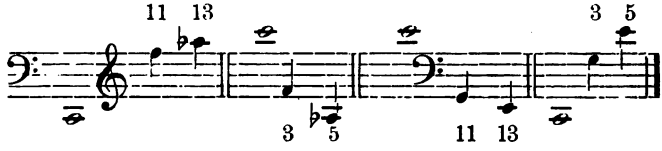
erweiterungen oder -versetzungen) nur je drei verschiedene Elemente für den Oberklang wie für den Unterklang: Hauptton (Prime), Terz und Quinte.

8. Was berechtigt aber, diejenigen Teiltöne bei Feststellung des Konsonanzbegriffs zu ignorieren, welche nicht Teiltöne zweiter Ordnung sind, aber über den sechsten hinaus liegen, also den 7., 11., 13. u. s. w. Ober- und Unterton?

Alle diese Töne sind in der Tonhöhe annähernd übereinstimmend mit anderen, die ebenfalls leicht verständlich sind, sodaß man sie mit letzteren verwechseln muß. Der 7. Oberton weicht nur um ein geringes in der Tonhöhe ab von dem 9. Untertone (die Oktavabstände und Versetzungen spielen dabei, wie wir aus § 7 wissen, keine ändernde Rolle) und der 7. Unterton stimmt ebenso annähernd mit dem 9. Obertone überein:



Wenn auch zunächst vom einzelnen ruhenden Klange aus der 9. Teilton der entgegengesetzten Seite weiter abliegend erscheinen kann als der 7. Teilton, so werden wir doch bald genug sehen, daß dem in der lebendigen Musik anders ist (der engste Kreis der geschlossenen Tonart z. B. die nur die drei Hauptakkorde C-dur — F-dur — G-dur benutzende C-dur-Tonart, weist dreimal das Verhältnis des 9. Obertones auf, nämlich zwischen f und g, zwischen c und d und zwischen a und h). Der 11. Teilton stimmt ebenso überein in der Tonhöhe mit dem 3. Teiltone der anderen Seite, und der 13 mit dem fünften der anderen Seite:



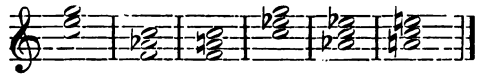
Diese Töne, mit denen sie verwechselt werden, kommen jederzeit vor. Überhaupt ist aber leicht einzusehen, daß irgendwo in der Obertonreihe wie in der Untertonreihe ein Ende der selbständigen Unterscheidung der primären Teiltöne eintreten muß, wenigstens eine Grenze für die Emanzipierung derselben vom Haupttone; nichts hindert dagegen, Töne, welche dem 7., 11., 13. ꝛc. Obertone entsprechen, z. B. in Mixturen der Orgel oder anderweit beizugeben, wo sie nichts weiter wollen, als im

Digitized by Google

Klange untergehen. Mit dem Übergange von der Bewegung innerhalb desselben Klanges zur Fortbewegung zu einem anderen Klange, d. h. mit dem ersten Schritt aus der ruhenden Harmonie in die Melodie fällt die Möglichkeit der Auffassung der primären Teiltöne jenseit des fünften unbedingt weg, weil dann die mit ihnen übereinstimmenden Töne der entgegengesetzten Seite aktive Bedeutung gewinnen.

9. Wie viele Möglichkeiten der Klangbedeutung giebt es sonach für den einzelnen Ton?

Nur sechs. Jeder Ton ist entweder selbst Hauptton seines Oberklanges oder Hauptton seines Unterklanges, oder er ist Quintton (3. Teilton) oder Terzton (5. Teilton) eines anderen Oberklanges oder Unterklanges z. B. für c:



Weiterhin werden wir noch eine Anzahl scheinbarer weiterer Möglichkeiten kennen lernen, nämlich solche, wo ein Ton einen anderen Klang vertritt als den der Auffassung des Akkordes zu Grunde liegenden. Innerhalb dieses Hauptklanges kann er dann mancherlei Intervalle gegen den Hauptton bilden (Sekunde, Quarte, Sexte, Septime in verschiedenen Größen) wird aber auch dann stets als Vertreter des anderen Klanges als Prim, Terz oder Quint definierbar sein; nur der Abkürzung wegen (im Anschluß an den thatsächlich verkürzten Denkprozeß bei seiner Auffassung) werden wir aber diese letzte harmonische Bedeutung im Sinne der Klangvertretung alsdann für gewöhnlich übergehen, zumal einige wenige Formeln sich vielfach wiederholen (Ganzton = Quint der Quint oder Terz der Unterquint, Leitton = Terz der Quint u. s. f.).

10. Welche Gründe können bestimmend werden, daß das Ohr ein Tonverhältnis anders auffaßt, als es nach den rein objektiven (physikalisch-akustischen) Verhältnissen sich darstellt?

Die Akustik kann über die Prüfung der effektiven Tonhöhen-Unterschiede nicht hinaus; die Thatsache, daß für unser Ohr mehrere Klangwahrnehmungen zu einer einzigen verschmelzen, ist schon nicht mehr ein akustisches sondern ein psychologisches Phänomen. Allerdings kann die Akustik und Physiologie untersuchen und feststellen, unter welchen objektiven Bedingungen eine solche Verschmelzung statt haben kann; aber auch da schon erweist sich ihre Weisheit als unzulänglich, da es unwiderleglich feststeht, daß absolute akustische Konsonanz doch die Verschmelzung unter gewissen Umständen nicht erzwingen kann, wie andererseits die Verschmelzung (d. h. die Konsonanz-Empfindung) doch stattfindet, wo sie nach den objektiven akustischen Verhältnissen nicht stattfinden dürfte (z. B. wenn nach g h d f in akustisch-exakter Stimmung c dis g folgt). Das musikalische Hören ist nämlich nicht nur ein Erleiden von Schalleindrücken, sondern viel-

Digitized by Google

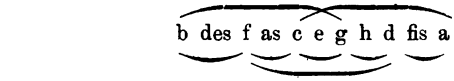
mehr ein Verknüpfen, Verfolgen, Verarbeiten derselben durch die Phantasie. Wohlverständliche Ordnung, bestimmtes Maß, Einheit in der Mannigfaltigkeit sind dabei die selbstverständlichen Prinzipien, welche der auffassende Geist voraussetzt, welche allein ihm sein Geschäft ermöglichen und es zu einem ästhetisch erfreulichen machen. Und da steht nun in vorderster Reihe auf dem Gebiete des Harmonischen als Verwirklichung der Einheit in der Mannigfaltigkeit das Festhalten eines bestimmten Klanges als Hauptklang (Tonika), von welchem ausgegangen, auf welchen alles folgende bezogen und mit welchem daher schließlich zufriedenstellend geendet wird, das Gesetz der sogenannten Tonalität.

Folgt einem c ein d, so verstehe ich letzteres als dem g-Klange angehörigen, ihn vertretenden Quintton, d. h. ich stelle mir nun den g-Klang vor, der ein Teilklang des c-Klanges ist; letzterer erlischt aber dabei nicht in meiner Vorstellung, sondern bleibt der in der Erinnerung festgehaltene Ausgangspunkt, nach dem ich zurückgeführt zu werden erwarte. Wäre das nicht der Fall, d. h. stellte ich mir nicht mit dem g-Klange noch den c-Klang als den Urgrund vor, aus welchem jener hervorgegangen, so würde jeder neue Ton gegenüber jedem weiter folgenden nur eine Stufe, eine Staffel sein, von der aus der folgende bequem zu erreichen wäre, während alles weiter zurückliegende im Nebel der Vergessenheit verschwände. Das Zustandekommen größerer Tonbilder ist also nur mit Hilfe des Gedächtnisses möglich, welches über das dritte nicht das erste vergißt, sondern weiter und weiter alles folgende um ein erstes ansetzt, das zeitlich sich Abwickelnde gleichsam räumlich fixiert. Die von uns oben aufgewiesenen verwandtschaftlichen Beziehungen der Töne, ihre Vereinbarkeit zu Klängen, ihre Verständlichkeit als Vertreter von Klängen, sind die Vorbedingung für eine solche Verknüpfung einander folgender Töne und Zusammenklänge zu geordneten Tonbildern. Rhythmus und verschiedene Dynamik und Agogik, d. h. stärkeres Hervorheben gewisser Töne, lebhafteres Hineilen zu gewissen Tönen, zögerndes Verweilen u. s. w. unterstützen dabei ganz wesentlich und wirken mit zum Zustandekommen einer ausgebildeten Form. In erster Linie sind es aber doch die Unterschiede der Tonhöhe, was den auffassenden Geist beschäftigt, die harmonischen Beziehungen der zunächst nur als Tonkette, als Reihe, als Faden sich darbietenden Elemente einer Melodie.

Das Wesen der gesamten Harmonik ist von diesem einen Hauptgesichtspunkt aus wohlverständlich: wir kennen den Ton als Ausgangspunkt einer Obertonreihe und einer Untertonreihe, begreifen also, daß Töne jener so gut wie dieser ihm gegenübergestellt und in ihrem Verwandtschaftsverhältnis verstanden werden; wir begreifen auch, wie zu Obertönen oder Untertönen zweiter Ordnung fortgeschritten werden kann, die nicht direkt sondern unter Vermittelung solcher erster Ordnung gegen den Hauptton verständlich sind. Und endlich ist auch wohl zu begreifen, wie ein allzuweites Entfernen vom Haupttone, etwa ein Hervorheben eines Teilklangs dritter Ordnung leicht das

Digitized by Google

Bewußtsein des eigentlichen Hauptklanges verwirren, d. h. das Zentrum der Auffassung verschieben kann:



Gehe ich hier z. B. aus von dem Oberklange von c, so wird eine Bewegung zu d oder h nur den g-Klang, der Teilklang des C-Klanges ist, in der Vorstellung erwecken, gehe ich aber zu fis oder a über, so erscheint der d-Klang als Teilklang des g-Klanges und dieser verselbständigt sich derart, daß wir den C-Klang aus dem Auge verlieren. Dieses Wegzwingen von dem Zentrum auf einen anderen Klang ist das Wesen der **Modulation**. Die Kreise können weiter und weiter gezogen werden, sodaß neben dem Hauptzentrum Nebenzentra unterschieden werden; ganze Teile in fremder (aber natürlich verwandter, d. h. gegen die Haupttonalität verständlicher) Tonart können dem Hauptteile gegenübertreten, ohne daß darum das Bewußtsein der Haupttonart gänzlich verloren ginge. Es tritt nur gleichsam in den Hintergrund, in die Erinnerung, wie bei der einfachen Tonfolge der erste Ton bei Erklingen des zweiten. Die andere Tonart, welche ihre Stelle einnimmt, erhält aber ihren besonderen Sinn, ihre eigenartige Wirkung, ihren Charakter stets durch ihr Verhältnis zur Haupttonart. So gehen aus einem und demselben Prinzip die maßgebenden Gesichtspunkte für die Bewegung im kleinen wie im großen, bis zur Entwicklung der reichsten Formen hervor.

II. Kapitel: Tonleiter, Tonika, Dominanten.

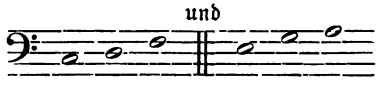
11. Sind nicht die Tonleitern viel älter als die Harmonielehre?

Gewiß; und zwar sind alle Völker zu allen Zeiten trotz anscheinender größeren Unterschiede immer wieder auf dieselbe Tonreihe als Grundlage der Melodiebildung verfallen, nämlich auf eine abwechselnd nach zwei und nach drei Ganztönen einen Halbton einschaltende Skala:

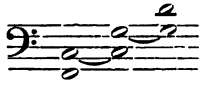
Digitized by Google

Diese „diatonische" Skala ist erfahrungsgemäß das natürliche Material aller schlichten Melodiebildung; die Einschaltung von Zwischentönen oder die Veränderung des Abstandes der Nachbartöne an irgend einer Stelle dieser Grundskala ist erst eine Folge reicherer Entfaltung und weiterer Entwickelung. Es hat sogar eine Zeit gegeben, wo die Grundskala noch tonärmer war, nämlich nur fünf Stufen innerhalb der Oktaven kannte. Überbleibsel aus dieser Zeit sind alte chinesische Tempelmelodien, desgleichen alte gälische Melodien, wohl auch die stereotypen Intonationen des altchristlichen Kirchen-Gesangs mit Ganzton — kleine Terz oder kleine Terz — Ganzton:

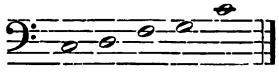
und



Jene Urtonleiter kannte nämlich den Halbtonschritt noch nicht. Suchen wir den harmonischen Schlüssel für einen solchen Urzustand, so ist derselbe dahin zu definieren, daß der Begriff der Terz als Klangvertretung noch fehlt. Denn der Halbtonschritt ist stets Übergang vom Terztone des Quintklanges auf den Hauptton oder umgekehrt (h ist Terz der Quinte von c oder auch: c ist Unterterz der Unterquinte von h). Denken wir uns einen Hauptklang als Mittelpunkt der harmonischen Auffassung, aber nur vertreten durch Prim und Quinte (ohne Terz) und als neben ihm auftretende Klänge den seiner Oberquinte und den seiner Unterquinte, ebenso vertreten:



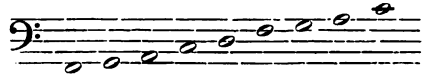
so erhalten wir, wenn wir die Töne in dieselben Oktaven zusammenlegen, eine sogar nur vierstufige Skala:



Der fehlende fünfte Ton erweist sich als Vertreter eines vierten Klanges, der eine Verlegung des Zentrums, eine Modulation ermöglicht:

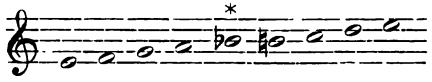
Digitized by Google

Die Einschaltuug dieses a, durch welche jene alte Urskala erst vollständig wird:

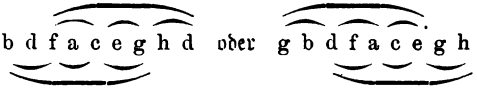


gestattet also eine Bewegung der Harmonie um c g als Hauptklang oder aber um g d; nimmt man c g als Hauptklang an, so bewirkt a (resp. d a) die Modulation nach der Tonart von g d; nimmt man g d als Hauptklang an, so bewirkt f (resp. f c) die Modulation in den Kreis von c g:

Daß dieses Ur-Tonsystem die Tongeschlechter noch nicht unterscheidet, sei wohl bemerkt. Etwas diesem festliegenden System mit einer einzigen Modulationsmöglichkeit vollständig Entsprechendes auf höherer Stufe der Kunstentwickelung (nämlich nach Aufnahme der Terzen) finden wir in dem Systema metabalon (wörtlich „modulationsfähigen System") der Griechen, welches außer der vollständigen 7stufigen Grundskala einen einzigen chromatischen Ton kannte, nämlich das zwischen h und c einzuschaltende b:



Entsprechend unserer Erklärung der fünfstufigen Skala muß diese 8stufige erklärt werden als ein C-dur-System mit Möglichkeit der Modulation nach F-dur (oder umgekehrt) resp. als ein A-moll-System mit Modulationsmöglichkeit nach D-moll:



Mit anderen Worten die Skala der nicht modulierenden Tonart ist im Stadium vor Erkenntnis des Wesens der Terz sicher nur vierstufig; die nicht modulierende Skala nach Erkenntnis des Wesens der Terz ist durchaus siebenstufig. Modulation ist hier wie dort nichts anderes als die Verschiebung des Systems derart, daß ein anderer Klang als Zentrum erscheint.

Digitized by Google

12. Welche Bewandtnis hat es mit den sogenannten alten Tonarten, d. h. den griechischen oder Kirchentonarten?

Wenn wir uns hier auch nicht auf längere historische Untersuchungen einlassen können (dieserhalb verweisen wir auf den Katechismus der Musikgeschichte, besonders I. Teil S. 70 ff.), so müssen wir doch in Anbetracht, daß die Kirchentöne noch heute in Chorälen u. a. eine Rolle spielen, wenigstens andeuten, welchen harmonischen Sinn jene alten „Tonarten" hatten. Dieselben entstammen einer Zeit, welche mehrstimmige Musik in unserem Sinne nicht kannte, der daher auch das Bedürfnis des Schlusses in unserem heutigen Sinne fremd war. Deshalb empfand man es bei der Melodiebewegung innerhalb eines C-dur- oder A-moll-Systems (d. h. innerhalb der eben erklärten siebenstufigen Grundskala) keineswegs als geboten, vom Mittelpunkte dieses Systems, also von der Harmonie c e g oder a c e auszugehen und am Schluß auf dieselbe abschließend zurückzukommen, sondern man fand im Gegenteil einen eigenartigen Reiz darin, einen der neben dem Hauptklange stehenden Klänge mehr in den Vordergrund zu stellen, mit ihm zu beginnen und zu schließen, obgleich doch immer nur ein und derselbe Klang (c e g oder aber a c e) das wirkliche Zentrum bildete. Gerade dieses Wegdrängen und doch nicht Loskönnen ergab dann einen eigenartigen Charakter (sehnend, strebend), und es ist wohl zu beachten, daß sämtliche vier authentische Kirchentöne, solche den Schwerpunkt aus dem eigentlichen Zentrum heraus auf einen der Nebenklänge verlegende sind:

1. Authentischer Kirchenton (Dorisch): d e f g a h c' d'.
2. Authentischer Kirchenton (Phrygisch): e f g a h c' d' e'.
3. Authentischer Kirchenton (Lydisch): f g a h c' d' e' f'.
4. Authentischer Kirchenton (Mixolydisch): g a h c' d' e' f' g'.

Der Dorische ist also ein D-moll, das durchaus um den A-moll-Akkord sich dreht, oder umgekehrt ein A-moll, bei dem fortgesetzt der Klang der Unterquinte in den Vordergrund gestellt wird:

d f a c e g h

Hauptklang.

Der Phrygische ist ein E-moll, das sich um den A-moll-Akkord bewegt, ein A-moll, dessen Oberquintklang fortgesetzt hervorgeschoben wird:

d f a c e g h

Hauptklang.

Digitized by Google

Der Lydische ist ein F-dur, das sich um den C-dur-Akkord gruppiert, ein C-dur, bei dem immer wieder auf den F-dur-Akkord hingewiesen wird:

f a c e g h d

Haupt-
klang.

Der Mixolydische ist ein G-dur, das sich um den C-dur-Akkord dreht, ein C-dur, mit Beginn und Schluß und überhaupt häufigem Verweilen auf dem G-dur-Akkord:

f a c e g h d

Haupt-
klang.

Bei den Griechen war es ähnlich, nur hatten dieselben Tonartnamen andere Bedeutung, dieselben Tonarten andere Namen. Übrigens gehören nicht die einfache Namen tragenden, sondern die mit hypo- zusammengesetzten Tonarten der Griechen in direkte Parallele mit den authentischen Kirchentonarten. Die Haupt-Tonarten der Griechen entsprechen vielmehr den plagalen Kirchentönen, sofern bei diesen wie bei jenen der Schlußton und die Quarte (nicht die Quinte) den Hauptklang umschreiben:

Kirchentöne:		bei den Griechen:
1. plagaler Kirchenton ((hypodorisch)	= A H c d e f g a	= (fehlt)
2. plagaler Kirchenton (hypophrygisch)	= H c d e f g a h	= Mixolydisch.
3. plagaler Kirchenton (hypolydisch)	= c d e f g a h c'	= Lydisch.
4. plagaler Kirchenton (hypomixolydisch)	= d e f g a h c' d'	= Phrygisch.
(fehlt)	= e f g a h c' d' e'	= Dorisch.

d. h. die Griechen hatten eine Tonart, deren Zentrum wohl zur Geltung kam, die Dorische, ein echtes wirkliches A-moll mit Ober- und Unterquintklang, weshalb die Schriftsteller des Altertums die dorische Tonart als die vorzüglichste, männlichste hinstellen:

d f a c e g h

Haupt-
klang.

Digitized by Google

Daß der phrygische Kirchenton ursprünglich mit der dorischen Tonart der Griechen identisch war, scheint unzweifelhaft, da er dessen Eigentümlichkeit der Schlußbildung f e teilt; erst spätere Jahrhunderte (nach Aufkommen der mehrstimmigen Musik mit ihren Harmonisierungsversuchen) stempelten wohl e h statt e a zur Hauptharmonie. Erst im 16. Jahrhundert erscheint unter den Kirchentönen wieder das wirkliche A-moll mit dem Namen Äolisch, gleichzeitig mit dem schlußfähigen C-dur, das Jonisch genannt wird:

A H c d e f g h = Äolisch.

c d e f g a h c' = Jonisch.

Auch die Tonsysteme der Inder und Araber (Perser) weisen ähnliche Melodieumfänge auf, es ist aber wohl zu bemerken, daß überall die von Prime zu Prime laufende Molltonleiter:

e' d' c' h a g f e (Dorisch der Griechen, Phrygischer

Kirchenton, Newa der Araber ꝛc.) eine besonders hervortretende Rolle spielt. Auch bei nordischen Völkern (Schotten, Skandinaven, Finnen, Esthen, Russen, Ungarn) bewegt sich die unverfälschte Volksmelodik mit Vorliebe innerhalb dieser Skala. Daß den Arabern überhaupt die Auffassung im Sinne der Untertonreihe die geläufigere war, geht unzweifelhaft aus ihrer Theorie hervor (vgl. Katechismus der Musikgeschichte, I. S. 54). Die Kirchentöne und antiken Skalen sind übrigens für unsere heutige Musik keineswegs verloren; es ist jedem Komponisten unbenommen, dieselbe spannende und schwebende Wirkung noch heute durch Verrückung des Schwerpunktes innerhalb der Tonart zu erzielen, nur werden wir uns natürlich nicht wieder der Möglichkeit endlichen befriedigenden Abschlusses begeben.

13. Hat man nicht besondere Namen aufgestellt für die Bedeutung, die ein Klang innerhalb der Tonart haben kann?

Gewiß. Und zwar hat man dafür die Namen gewählt, welche man früher nur den Grundtönen der betreffenden Akkorde gab. Früher nannte man den Anfangs- und Schlußton der Tonleiter die Tonika, die Quinte der Tonleiter die Dominante, die Quarte die Unterdominante; jetzt hat man ganzen Klängen dieselben Namen gegeben, es ist daher

Tonika = der Hauptklang, d. h. der mittelste, zentrale Klang der Tonart, um welchen herum sich die anderen gruppieren,
Oberdominante = der Klang der Oberquinte,
Unterdominante = der Klang der Unterquinte.

Schärfen wir diese Definition und spezialisieren sie für die beiden Tongeschlechter Dur und Moll, so ist, wenn wir zunächst von

Digitized by Google

einer möglichen Vermischung von Ober- und Unterklängen absehen, im Durgeschlecht derjenige Oberklang die Tonika, welcher zum Ausgang genommen und auf den immer wieder zurückgekommen wird, auch wenn Teilklänge zweiter Ordnung vorübergehend von ihm wegführen; Oberdominante ist der Oberklang seiner Oberquinte, Unterdominante der Oberklang der Unterquinte:

Tonika

f a c e g h d (= reines Dur)

Unter- Ober-
Domin. Dom.

Im Mollgeschlecht ist derjenige Unterklang Tonika, von welchem ausgegangen und auf den wieder zurückgekommen wird, wenn Verwandte zweiten Grades zeitweilig von ihm ablenken; Unterdominante ist der Unterklang der Unterquinte, Oberdominante der Unterklang der Oberquinte:

Tonika

d f a c e g h (= reines Moll)

Unter- Ober-
Domin. Dom.

Es ist auf den ersten Blick ersichtlich, daß der Oberklang der Unterquinte in Dur ein im Sinne der Untertonreihe verwandter und der Unterklang der Oberquinte in Moll ein im Sinne der Obertonreihe verwandter Klang ist. c ist in C-dur gegenüber e, g, h und d Durprime, Grundton des Hauptklanges im Dursinne, gegenüber f aber Mollprime, Hauptton im Mollsinne; es ist daher gewiß nicht wunderlich, wenn statt des Oberklanges der Unterquinte, gleich der ganze Unterklang des Haupttones als Unterdominante eintritt:

f as c e g h d (= sogenanntes Moll-Dur)

Unter-
Domin.

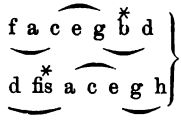
Ebenso ist e gegenüber c, a, f und d Hauptton im Mollsinne, Prime des in der Mitte stehenden Unterklanges, gegenüber h dagegen Hauptton im Dursinne, sodaß es durchaus natürlich ist, wenn statt der Molloberdominante der Oberklang des Haupttones als Dur-Oberdominante erscheint:

d f a c e gis h (= unser gewöhnl. Moll, besser Dur-Moll genannt)

Ober-
Dom.

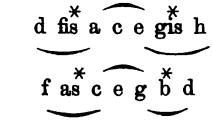
Digitized by Google

Das Gegenteil, die Einführung einer Moll-Oberdominante in Dur oder einer Dur-Unterdominante in Moll erscheint dagegen unnatürlich, weil das Verständnis erschwerend. g b d in C-dur wäre der Unterklang eines Verwandten zweiten Grades der Obertonreihe und unterliegt unter allen Umständen der Verwechselung mit einem Harmoniegebilde, das wir weiterhin genau kennen lernen werden; sogut die natürliche Septime — der 7. Oberton — b der Verwechselung mit der zweiten Unterquint unterliegt, unterliegt derselben auch die Unterterz der zweiten Oberquint; die Verbindung des g b d mit c e g weist daher unbedingt auf F-dur als Tonika hin. Ebenso wäre d fis a in A-moll der Oberklang der zweiten Unterquint, dessen Terz (fis) notwendig ebenso wie der 7. Unterton des Hauptklanges mit der zweiten Oberquinte verwechselt werden muß, d. h. auf E-moll (Unterklang von h) als Tonika hinweist:

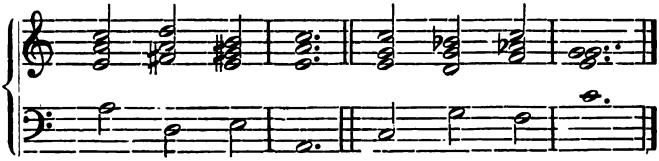


unmögliche Systeme.

Daß die Einführung dieser irritierenden Klänge aber möglich und von ganz eigenartiger Wirkung ist, widerlegt durchaus nicht die obige Beweisführung, bekräftigt sie vielmehr nur; stets wird dadurch ein heftiges Schwanken des Tonalitätsgefühls entstehen. Eines Falles müssen wir speziell gedenken, der sich als eine Steigerung der bei Molldur und Durmoll beobachteten Verquickungen von Dur- und Mollbeziehungen erweist, wenn nämlich im Moll die Dur-Unterdominante vor der Dur-Oberdominante oder in Dur die Molloberdominante vor der Mollunterdominante auftritt, sodaß die Tonika allein das Tongeschlecht repräsentiert:

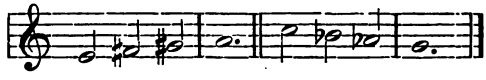


z. B.:

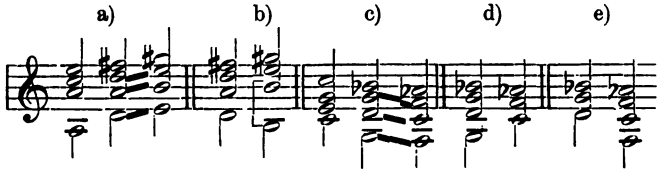


Digitized by Google

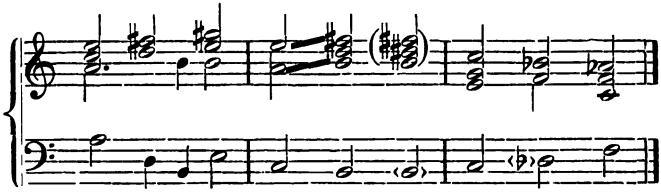
In beiden Fällen bleibt ein „Erdenrest zu tragen peinlich", der nur vollständig verschwindet, wenn die beiden auffälligen Töne in dieselbe Stimme verlegt werden:



Allein diese Führung will sich gar nicht recht zum mehrstimmigen Satze schicken:



(bei a und c entstehen falsche Parallelen, bei b d und e schlechte Baßführungen), sodaß gewöhnlich die Harmonie anders gewählt wird, wo diese Melodiebildung auftritt;



aber hier demaskiert sich sowohl das fis in A-moll als das b in C-dur als das, was es wirklich ist: die zweite Quint der entgegengesetzten Seite. In beiden Fällen haben wir übergreifende Bildungen vor uns; der Ganzton erscheint hier wie dort als Töne von im ersten Grade verwandten Klängen verbindend; fis in A-moll ist Quint der Oberdominantquint, b in C-dur Unterquint des Grundtons der Unterdominante:

(d f) a c e gis* h .. fis*

und: b* .. f as* c e g (h d)

Digitized by Google

Daher ergiebt sich auch am ungezwungensten noch dazu die Einführung des dis zum fis und des des zum b, da man ungern und nur mit neuer Gefahr des Mißverstehens jenseit der ersten Dominante eine zweite im anderen Klanggeschlecht wählen wird. Durch Einführung des fis vor gis (der sogenannten dorischen Sexte)*) in A-moll entsteht die im Aufsteigen übliche Form der sogenannten melodischen Molltonleiter:

a h c d e $\overset{*}{\text{fis}}$ $\overset{*}{\text{gis}}$ a

d. h. fis wird nur aus melodischen Gründen gewählt, wenn die Dur-Oberdominante folgen und von e nach gis über die f-Stufe gestiegen werden soll, weil die sogenannte harmonische Molltonleiter:

a h c d e f $\overset{*}{\text{gis}}$ a

einen Schritt (die übermäßige Sekunde f $\overset{*}{\text{gis}}$) aufweist, welcher schwerer zu denken und schwerer zu singen ist. Ebenso wird b in der absteigenden Durtonleiter nur eingeführt, wenn as folgen soll (die Terz $\overset{*}{\text{a}}$s der Moll-Unterdominante) damit nicht die übermäßige Sekunde h as entsteht.**)

Da haben wir zum ersten Male zwei Beispiele eigentlicher melodischer Töne, d. h. solcher Töne, die nicht selbständige harmonische Bedeutung haben, sondern der folgenden oder vorausgehenden wegen eingeschaltet sind; das Ohr versteht dieselben nicht eigentlich als Vertreter der Klänge, denen sie entlehnt sind (fis als dem h-Oberklange, b als dem f-Unterklange entlehnt), noch weniger aber als das, was sie scheinen (fis als Terz des D-dur-Akkords, b als Terz des Unterklangs von d), sondern sieht in fis einen etwas höheren Ton als f, der zum folgenden gis in dem melodisch geläufigen und auch har-

*) So nennt man den Ton, weil er der dorischen Tonleiter (dem 1. Kirchenton) eigen war (h in D-dorisch), und eine ähnliche Folge ergab, sobald die dorische Tonleiter die Septime erhöhte (das Subsemitonium, den Leitton zur Oktave einführte), wie das bei den Kadenzen gewöhnlich geschah.

**) Sofern damit die dem phrygischen Schluß entsprechende Bildung b as g (= g f e) entsteht, kann man das b die phrygische Terz nennen. Von Neueren hat besonders Brahms eigenartige Wirkungen durch diesen Ton erzielt. Daß die Tonfolge c b as g in C-dur eine durchaus dem Mollgeschlecht entlehnte ist, wird schwerlich jemand bestreiten; daß aber e fis gis a in A-moll ebenso dem Durgeschlecht entlehnt sein muß, will man noch immer nicht bedingungslos zugeben.

Digitized by Google

monisch sonst immer leicht verständlichen Verhältnis des Ganztons*) steht, und den es um seiner bestimmt vorausgesetzten Fortschreitung willen hinnimmt, obgleich er innerhalb der Harmonie, mit der er auftritt, schwer verständlich und durchaus dissonant ist (fis als erhöhte Terz des a-Unterklanges, b als erniedrigte Terz des g-Oberklanges). Solche abgekürzte Denkprozesse sind im Gebiete der Harmonie gar häufig zu statuieren, und wir werden demgemäß unsere Akkordbezifferung einrichten müssen, daß auch sie solcher Abkürzungen sich bedient, deren Motivierung in jedem Moment des Vorkommens unnatürlich aufhalten müßte.

14. Welche Bedeutung haben die in der Durtonart (außer dem Gegenklang der Tonika) vorkommenden leitereigenen Mollakkorde und die in der Molltonart (ebenfalls abgesehen vom Gegenklang der Tonika) vorkommenden Durakkorde?

Dieselben sind nicht in demselben Sinne eigentliche konsonante Gebilde, wie die Tonika und die beiden Dominanten, gehören vielmehr in eine Kategorie mit den § 5 erwähnten Klängen gegenteiligen Klanggeschlechts, die der 10., 12. und 15. Teilton bilden. Insbesondere gilt das von je zweien derselben in C-dur von a c e und e g h, in A-moll von c e g und f a c. Dieselben entsprechen nämlich durchaus auch nach den strengsten akustischen Bestimmungen dem Mollakkord, sind also akustisch unzweifelhaft Konsonanzen; musikalisch aber werden sie anders gehört: a c e entweder im Sinne des Oberklanges von F, in welchem Falle e als Terzton von c dieses zur Selbständigkeit heraushebt, d. h. also gegen f dissoniert, oder aber im Sinne des Oberklanges von c mit dem fremden Tone a, der am leichtesten als Unterquinte von e verständlich wäre, wenn diese Beziehung etwas nützen könnte; die Beziehung auf f (a als Terz der Unterquinte von c) ist wohl die korrektere, doch wird auch hier wieder ein abgekürzter Denkprozeß anzunehmen sein, derart, daß a als einem Klange angehörig verstanden wird, der nachfolgen wird. Thatsächlich ist das a beim C-dur-Akkord der erste Ansatz der Unterdominante, welche in der Regel in einer geklärteren Gestalt oder ganz rein als f a c nachfolgt. In den Fällen, wo a c e im Sinne des F-dur-Akkordes gehört wird, ist natürlich e der fremde Ton und zwar wird es dann empfunden als Ton melodischer Überleitung, sei es, daß e zu f fortschreitet (also Leitton zu f ist) oder aber, daß es sich nach d weiterbewegt, also zur Oberdominante drängt. e g h in C-dur

*) Von den in der einfachen Tonleiter vorkommenden Ganztonteiltönen sind die leichtest verständlichen die dem Verhältnis des Haupttons zum 9. Teiltone entsprechenden (der Quint der Quint, z. B. c (g) d); doch sind auch die leicht verständlich, welche vom Terzton zur zweiten Quint fortschreiten (z. B. (c) e (g) d); am schwersten verständlich sind die vom Terzton zum Terztone der zweiten Quint (z. B. (f) a (c g) h). fis gis und b as gehören zur letzteren Kategorie, wenn man fis und b für Terzen ansieht, zur zweiten dagegen, wenn man sie für Quinttöne der zweiten Dominante hält.

Digitized by Google

ist entweder ein C-dur-Akkord mit h (das entschieden nächstliegende, da der C-dur-Akkord der Auffassung des ganzen Harmoniegefüges innerhalb der C-dur-Tonart zu Grunde liegt, also ohnehin immer mit vorgestellt wird); folgt dann der G-dur-Akkord, so ist das h in ähnlicher Weise denselben zum voraus ergreifend (anticipierend) wie das a in a c e im Sinne des C-dur-Akkordes den F-dur-Akkord voraus andeutet; jedenfalls aber stört das h die Konsonanz des C-dur-Akkordes und drängt aus ihm weg, sodaß meist die Unterdominante folgt (sei es auch nur zunächst andeutungsweise durch a statt h). Immerhin bleibt aber auch die Möglichkeit, daß h nur als Leitton zu c eingeführt wird, also als melodische Zierrat bei bleibender Harmonie. Im Sinne des G-dur-Akkordes gefaßt ist e der fremde Ton, der sich nach d oder auch f (vgl. S. 25) bewegt und die Dominantharmonie rein zur Geltung kommen läßt. Die sprungweise Bewegung des e ins c über d hinweg (bei gleichzeitiger Fortschreitung der Dominante zur Tonika) ist nur eine elliptische Bildung. In allen diesen Fällen erweisen sich also die scheinbaren Mollakkorde als unvollständige Formen eigentlich viertöniger Akkorde, nämlich a c e für (f) a c | e oder c e (g) | a und e g h für (c) e g | h oder g h (d) | e. Nur scheinbar etwas anders liegt die Sache bei d f a, sofern dieses auch nach den genauen akustischen Bestimmungen kein wirklicher Mollakkord ist (d a ist keine reine Quinte, sondern um ein Komma 80 : 81 zu klein); thatsächlich spielt diese Differenz fürs Ohr gar keine Rolle, da die Auffassung des Akkordes nicht zweifelhaft sein kann: er enthält Prime und Terz der Unterdominante und nur die Quinte der Oberdominante, ist daher unter allen Umständen nur im Sinne des F-dur-Akkordes verständlich mit leichter Vorausandeutung der Oberdominante. Mit anderen Worten: er ist stets eine unvollständige Form von f a (c) | d. Allen drei Akkorden aber (a c e, e g h und d f a — auch letzterem, trotz des Widerspruchs der Akustiker) ist eine Eigentümlichkeit gemeinsam, nämlich, daß sie Dissonanzen im Gewande der Konsonanz, also Scheinkonsonanzen, daher viel leichter zu behandeln, leichter verständlich und stets wohlklingend sind, während die vierstimmigen Formen besonders f a c e und c e g h leicht scharfklingend und abstoßend wirken. So haben uns diese scheinkonsonanten Harmonien ganz unmerklich auf die gewöhnliche und selbstverständliche Harmoniebewegung innerhalb der Tonart hingewiesen, für Dur:

Tonika — Unterdominante — Oberdominante — Tonika.

Zwischen diesen vier Akkorden sehen wir die Scheinkonsonanzen resp. die viertönigen dissonanten Bildungen sich einschieben:

T. — c e g | h — c e g | a — UD. — f a c | d — OD. — T.

Werden wir uns, ehe wir die entsprechenden Verhältnisse der Molltonart prüfen, klar darüber, welche verschiedenen Bedeutungen die zu den reinen Harmonien getretenen Töne hatten, so finden wir deren dreierlei:

Digitized by Google

1. Verzierung eines zum Klange gehörigen Tones durch einen Nachbarton, der vor ihm vorgehalten wird, also Vorhalte: h in c e g h oder e g h, wo h nach c fortschreitet; e in f a c e oder a c e, wo e nach f fortschreitet; g in a c e (c e a), wo a nach g sich fortbewegt; e in e g h (g h e), wo e nach d fortschreitet — oder auch dieses überspringt; d in d f a (f a d), wo d sich nach c fortbewegt.
2. Vorausnahme (Anticipation) eines Tones der folgenden Harmonie, diese vorbereitend oder auch ganz ersetzend: a in c e g | a oder a c e vor der Unterdominante, d in f a c | d oder d a f vor der Oberdominante.
3. Hinzufügung eines Tones, der zu einem Tone der folgenden Harmonie überleitet: b vor der Mollunterdominante in C-dur (phrygische Terz), fis vor der Duroberdominante in A-moll (dorische Sexte), h in c e g h oder e g h vor der Unterdominante, e in f a c e oder a c e vor der Oberdominante.

Hier vermissen wir vor allem noch ein häufiges Akkordgebilde, nämlich h d f, das weder einem Dur- noch einem Mollakkorde gleicht, daher auch weder vom Akustiker noch vom Musiker für konsonant gehalten werden kann; seiner Zusammensetzung nach weist es zunächst auf die Oberdominante hin, deren Terzton (h) und Quintton (d) es enthält, das übrig bleibende f ist der Hauptton der Unterdominantharmonie. h d f ist also eine unvollständige (aber nicht scheinkonsonante) Form des vierstimmigen g h d | f. Jetzt sind wir auch in der Lage, zu begreifen, wie die Verwechselung des 7. Obertones mit der zweiten Unterquinte möglich ist: f entspricht innerhalb des g-Oberklanges ungefähr dem 7. Oberton und der Akkord klingt thatsächlich ausgezeichnet, wenn das f genau als solcher intoniert wird — konsonant erscheint er aber dennoch nicht, weil wir die Übereinstimmung desselben mit der zweiten Unterquinte (f — (c) — g) durch die Vermittelung des, wie wir wissen, bei den Dominanten stets in der Erinnerung festgehaltenen Hauptakkords (der Tonika) erkennen. Man kann daher sogar soweit gehen, zu sagen, daß bei der Oberdominante die selbständige Mithervorbringung des 7. Teiltons, also (mit Ignorierung der Oktaven-Abstände) der natürlichen (kleinen) Septime jederzeit unbedenklich und von guter Wirkung ist, weil der Ton, mit welchem sie verwechselt werden kann, ebenfalls in das Bereich der allernächsten Verwandtschaft der Hauptharmonie fällt und die Dominantharmonie zufolge der stets mit vorgestellter Tonika nicht auf absolute Konsonanz Anspruch machen kann. Das Zurückstreben nach der Tonika, das der Oberdominante ohnehin eigen ist, erhält durch Mitvertretung der Unterdominante (durch ihren Grundton) den prägnantesten Ausdruck. So gewinnen wir für h d f bez. g h d f zwar nicht eine Scheinkonsonanz, aber doch eine Schein-Einheit (1., 3., 5. und 7. Teilton des g-Klanges). Als dissonanter Ton innerhalb des g-Klanges gehört das f zur 3. Kategorie der oben nachgewiesenen Möglichkeiten, es leitet melodisch zu einem Tone der

Digitized by Google

folgenden Harmonie, nämlich zur Terz der Tonika (e). h d f ist allerdings auch als Vorhaltsbildung denkbar, nämlich wenn man f nach g gehen läßt; allein diese Fortschreitung hat wegen der Wohlverträglichkeit des f mit dem g-Oberklange wenig innere Notwendigkeit. Auch die Fortschreitung des h nach a, welche aus h d f den Schein-Unterklang d f a machen würde, ist nicht ganz logisch, da wir d f a als eine Unterdominante erkannten, die schon auf die nachfolgende Oberdominante hinweist; das wieder Wegtreten eines Elements der Oberdominante muß daher als Rückwärtsbildung erscheinen. Nur eine Verstärkung der Vertretung der Unterdominante innerhalb der Oberdominantharmonie aber mit derselben Möglichkeit der Verschmelzung (ohne eigentliche Konsonanzbedeutung) ergiebt die Hinzufügung der Terz als Unterdominante zu h d f oder g h d f. Wenn auch der Akustiker wegen der nicht genau stimmenden Rechnung Widerspruch erhebt*), so ist fürs Ohr ohne allen Zweifel das a zugleich identisch mit dem 9. Oberton von g, und verschmilzt zufolge dessen in ähnlicher Weise mit dem G-dur-Akkord wie f, obgleich es musikalisch ebenso wie dieses nicht als Oberton, sondern als Klangbestandteil der zweiten Unterquinte (f) begriffen wird. Gerade diese Doppelbeziehungen geben solchen Harmonien eigenartigen Reiz. Die Dissonanz des Nonenakkordes g h d f a müßte eine viel schärfere, unangenehmere sein, wenn wirklich unbemerkt bliebe, daß sämtliche Töne zur Einheit des G-Oberklanges verschmelzbar sind.

Wenden wir uns nun den entsprechenden Bildungen des Molleschlechts zu, so ist deren Erklärung und Bedeutung durchaus übereinstimmend (aber natürlich gegensätzlich). c e g und f a c in A-moll sind Scheinkonsonanzen, d. h. scheinen Durakkorde, sind aber that-

*) Ein für allemal sei es hier gesagt, daß die akustischen Formeln nur adäquate Ausdrücke für die verschiedenen Bedeutungen sind, welche Töne oder Intervalle haben können. So ist 10:12:15 der akustische Ausdruck für den im Dursinne dissonanten Mollakkord, der konsonante wirkliche Mollakkord dagegen ist $= \frac{1}{4:5:6}$; der im Mollsinne dissonante Durakkord ist akustisch $= \frac{1}{10:12:15}$, der wirkliche Durakkord $= 4:5:6$. Das sind allerdings nur scheinbar verschiedene Zahlenbestimmungen; aber auch wo wirkliche Dissonanzen vorhanden sind, z. B. wenn die Quint d : a in C-dur (Quint der Oberdominante: Terz der Unterdominante) als 27:40 von den reinen Quinten (2:3) unterschieden wird, ist das nur ein Ausdruck für die Bedeutung, welche der Zusammenhang ergiebt; die Bedeutung kann jeden Augenblick wechseln, ohne daß die effektive Tonhöhe verändert wird, z. B. wenn ich nach C-dur — A-moll oder A-dur den D-moll-Akkord bringe, aber von diesem über den G-dur-Akkord nach C-dur zurück schließe: dann ist im D-moll-Akkord die Quinte unzweifelhaft 2:3 (wirkliche Quinte), wird aber durch das folgende G-dur zu 27:40 nachträglich (!) umgedeutet.

Digitized by Google

sächlich Mollakkorde mit dissonanten Tönen, mit Weglassung eines der die Harmonie konstituierenden Töne. c e g ist entweder ein e-Unterklang (A-moll-Akkord) mit dem die Molloberdominante (a-Unterklang) andeutenden resp. anticipierenden g, also eine weicher klingende Form von g | a c e, oder aber ein h-Unterklang (Molloberdominante) mit dem nur melodisch überleitenden Tone c, der nach d weitergeht (zur Unterdominante); f a c ist entweder ein e-Unterklang mit f (das nächstliegende), also statt f | a c e, in welchem Falle entweder die Unterdominante (a-Unterklang) folgt, deren Terz das f vorausnimmt, oder aber die Molloberdominante, indem f als melodisch zu e oder g überführend erscheint. Oder f a c ist ein D-moll-Akkord mit c, welches sich nach d oder h (s. weiter unten) fortbewegt und die Unterdominante rein zur Geltung kommen läßt, also melodischer Überleitungston. Auch das einfache Wegtreten von f nach e ist möglich (dann ist f nur melodischer Zierton, Vorhalt). g h d in A-moll ist wie d f a in C-dur nach den Aufstellungen der Akustiker kein reiner Klang (Quinte 27 : 40 statt 2 : 3); musikalisch ist es, aber dennoch Scheinkonsonanz, da die Stimmungsdifferenz nicht zur Wahrnehmung kommt. Seine Bedeutung ist: Molloberdominante zusammen mit dem Quinttone (d) der Unterdominante, also eine unvollständige Form von d | e g h, mit dem Keim der nachfolgenden Unterdominantharmonie. Die Unterdominantharmonie nimmt ebenso wie in Dur die Oberdominantharmonie gern den 7. Teilton (die natürliche Septime) an, welche akustisch mit ihr verschmilzt, musikalisch aber als zweite Quint der Gegenseite (Prim der Molloberdominante) verstanden wird. Mag die Harmonie als h | d f a oder nur als h | d f oder gar noch mit Hinzunahme der Terz der Molloberdominante g h | d f a oder g h | d f auftreten, ihr Sinn ist derselbe. Ihr akustischer Wohlklang erleichtert ihre musikalische Behandlung. So sehen wir denn in der Durtonart wie in der Molltonart sich alle anderen Bildungen in die reinen Klänge der Tonika und der beiden Dominanten auflösen resp. aus ihnen herauswachsen, und müssen den sogenannten Nebenharmonien selbständige Bedeutung durchaus absprechen. Sowohl der Vorhalt als die Anticipation und die melodische Überleitung sind nur figurative Elemente, die einfache Harmoniefortschreitung vermittelnd und verschönend. Die natürliche Folge der Hauptharmonien ist aber im reinen Moll selbstverständlich eine gerade umgekehrte wie im reinen Dur, was bereits die letzten Erörterungen ergaben:

Durkadenz: Tonika — Unterdominante — Oberdominante — Tonika.

Mollkadenz: Tonika — Oberdominante — Unterdominante — Tonika.

Wenn unsere gewöhnliche Behandlung der Mollharmonik der Durharmonik nicht in solchem Maße gegensätzlich ist, so liegt das an dem Eindringen von mehr oder weniger Elementen der Durharmonik; ganz die gleiche Folge muß für die Durharmonik ent-

Digitized by Google

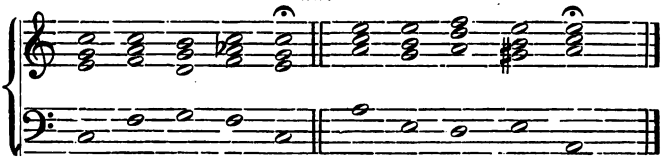
stehen, wenn sie Mollelemente aufnimmt. Wir kommen damit auf die Mischgeschlechter Durmoll und Molldur zurück. Die jetzt gemeinübliche Kadenz der Molltonart bringt nach der Unterdominante die Duroberdominante; die Molloberdominante will sich nach der Unterdominante gar nicht recht schicken und klingt ebenso zurückgreifend, wie in Dur die Durunterdominante nach der Oberdominante. Wir können daraus schließen, daß für Dur auch die Mollunterdominante (der Gegenklang der Tonika) nach der Oberdominante mit besserem Effekt wird auftreten können, als die Durunterdominante. Bei beiden Mischgeschlechtern ist also die Stelle des Gegenklangs der Tonika vor der abschließenden Tonika, während die andersgeschlechtige Form derselben Dominante gleich hinter die beginnende Tonika gehört:

Tonika — Moll-O.-D. — U.-D. — Dur-O.-D. — Tonika

und:

Tonika — Dur-U.-D. — O.-D. — Moll-U.-D. — Tonika

und



Die letzte Schlußbildung beider kann melodisch abgeändert werden durch Einführung der dorischen Sexte bez. phrygischen Terz; wir betonen aber nochmals, daß weder dadurch noch durch andere Dissonanzen ein neuer Faktor in die Kadenz kommen kann. Wir können daher schon jetzt den Satz aufstellen, den die Modulationslehre nur bestätigen wird:

Es giebt nur dreierlei Funktionen der Klänge: die der Tonika, Oberdominante und Unterdominante.

Da es nur zwei prinzipiell verschiedene Arten von Klängen giebt, nämlich Oberklänge (Durakkorde) und Unterklänge (Mollakkorde), so können wir weiter sagen:

1. Jeder Oberklang ist entweder Tonika einer Durtonart, oder Unterdominante einer Durtonart, oder Oberdominante einer Dur- oder auch Molltonart. Jeder Unterklang ist entweder Tonika einer Molltonart, oder Oberdominante einer Molltonart, oder Unterdominante einer Molltonart oder auch Durtonart.

Also, z. B. ist der C-dur-Akkord (c-Oberklang) entweder Tonika von C-dur, oder Unterdominante von G-dur, oder Oberdominante von F-dur, oder auch F-moll; der A-moll-Akkord (e-Unterklang) ist entweder Tonika von A-moll, oder Molloberdominante von D-moll oder Unterdominante von E-moll oder auch E-dur. Nur in diesen

Digitized by Google

vier Fällen, von denen zwei nicht ganz streng auseinanderzuhalten sind, ist ein Klang wirklich konsonant, in allen anderen erweist er sich bei näherer Betrachtung als Scheinkonsonanz, als mehr oder minder schwerverständliche dissonante Bildung. Bis jetzt lernten wir für jeden Klang noch zwei weitere (dissonante, scheinkonsonante) Funktionen kennen, nämlich:

2. Jeder Oberklang kann im Moll vorkommen als Unterdominante mit erhöhter Terz (Akkord der dorischen Sexte); ebenso kann jeder Mollakkord in Dur vorkommen als Oberdominante mit erniedrigter Terz (Akkord der phrygischen Terz), z. B. der C-dur-Akkord in G-moll, oder A-moll-Akkord in D-dur.

3. Jeder Oberklang kann vorkommen und aufzufassen sein, als ein Unterklang mit Sexte oder großer Septime; im ersteren Falle kann er sowohl (natürlich gestörte) Tonika- als Oberdominant- oder Unterdominantbedeutung haben, hat aber besonders häufig die letztere Bedeutung, z. B. der C-dur-Akkord statt g | a c e in E-moll (am häufigsten), oder in A-moll, oder in D-moll; im letzteren Falle kann er nur Tonika- oder Oberdominantbedeutung haben, z. B. der C-dur-Akkord statt c | e g h in E-moll und A-moll.

Ebenso kann jeder Unterklang vorkommen und aufzufassen sein als Oberklang mit großer Sexte oder als Oberklang mit großer Septime; im ersteren Falle kann er die Bedeutung der Tonika (natürlich gestört) oder Oberdominante oder Unterdominante der Durtonart haben (am häufigsten die letztere), z. B. der A-moll-Akkord (e-Unterklang) anstatt c e g | a in G-dur (am häufigsten), oder in C-dur, oder in F-dur; im zweiten Falle kann er nur Tonika- oder Oberdominantbedeutung haben, z. B. der A-moll-Akkord anstatt f a c | e in F-dur oder in C-dur. Die Tonika-, Ober- oder Unterdominantbedeutung ist natürlich in allen diesen Fällen eine stellvertretende, provisorische, insbesondere kann die Tonika unter allen Umständen nur durch eine Scheinkonsonanz gegenteiligen Klanggeschlechts vertreten werden, wo sie nicht definitiv abschließt, sondern zugleich den Keim einer neuen Kadenz enthält.

15. Ergeben sich noch weitere Scheinkonsonanzen innerhalb der Tonart (d. h. ohne Modulation), wenn man leiterfremde Töne einführt?

Jawohl. Vor allem und in erster Linie die Bildungen der sogenannten neapolitanischen Sexte in Dur und Moll. Der Namen Neapolitan sixth wurde von den Engländern dem kleinen Sekundvorhalt vor der Prim der Mollunterdominante (nach Generalbaßbezeichnung der kleinen Sexte der Unterdominante) gegeben, welche die neapolitanischen Opernkomponisten im 17. Jahrhundert für leidenschaftliche Accente eingeführt hatten. Zuerst und ursprünglich kommt diese Bildung in der Molltonart vor, z. B.: d f b statt d f a in A-moll und steht dann in Parallele mit dem F-dur-Akkord statt f | a c e und dem C-dur-Akkord anstatt c | e g h in

Digitized by Google

A-moll, ist aber eben nicht leitereigen, sondern führt wie die Akkorde der dorischen Sexte und phrygischen Terz einen der Tonleiter fremden melodischen Ton ein. Die letzte harmonische Bedeutung des Tones b kann nicht zweifelhaft sein; er ist Leitton zu a, d. h. Unterterz von dessen Unterquint:

Tonika

(g) *b d f a c e g h

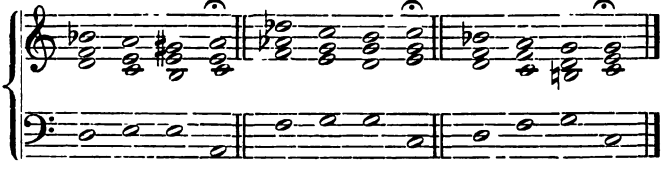
gehört also dem Unterklange von d an und greift ähnlich nach Seite der Unterdominante (D-moll) über, wie die Akkorde der dorischen Sexte und phrygischen Terz (s. oben) über die Grenze der geschlossenen Tonart nach den Dominanttonarten übergreifen.

Natürlich ist der sich ergebende B-dur-Akkord ebenso eine Scheinkonsonanz, wie alle die vorher erwiesenen an Stelle von Klängen gegenteiligen Geschlechts tretenden Bildungen (die praktische Lehre vom Tonsatze zieht aus diesen Unterscheidungen sehr wichtige Lehren sowohl bezüglich der Verdoppelung gewisser Töne, als bezüglich der Fortschreitung derselben, wie wir weiterhin sehen werden).

Noch frappanter als an der Stelle, wo sie historisch zuerst erschienen (als Vorhalt in der Unterdominantharmonie der Molltonart) wirkt diese Bildung, wenn sie in die Durtonart übertragen wird, zunächst ebenfalls bei der Mollunterdominante, also in C-dur als kleiner Sekundvorhalt vor der Prim des F-moll-Akkords, also scheinbar als Des-dur-Akkord, weiterhin aber auch als noch kompliziertere Dissonanz, als Vorhalt innerhalb des D-moll-Akkordes, der selbst nur scheinkonsonant ist (also als B-dur-Akkord wie in A-moll):

Akkorde der neapolitanischen Sexte:

a) ursprünglich: b) übertragen: und: c)



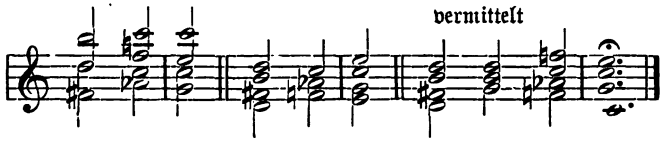
Wir können daher zu den oben (14) erörterten Bedeutungen der Oberklänge noch drei neue fügen, nämlich:

4. Jeder Oberklang kann vorkommen und zu verstehen sein als Unterklang mit nicht leitereigenem Vorhalt der kleinen Obersekunde von der Prim und erhält dann die Bedeutung des von ihm vertretenen Unterklangs (der stets Unterdominantsinn hat) in gesteigertem Maße. Alle Akkorde der

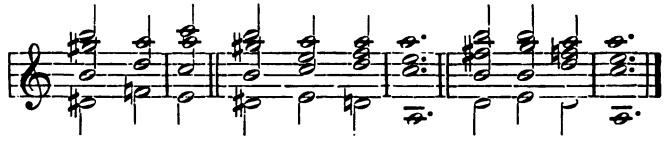
Digitized by Google

neapolitanischen Sexte sind vertiefte Unterdominantwirkungen. Z. B. kann der C-dur-Akkord als Akkord der neapolitanischen Sexte vorkommen in H-moll (anstatt e g h), in H-dur resp. H-moll-dur (ebenfalls statt e g h) und in D-dur (wiederum statt e g h resp. g h d | e).

Wie alle Bildungen des Durgeschlechts auf dem Gebiete des Mollgeschlechts ihre Äquivalente finden, so muß auch eine den Akkorden der neapolitanischen Sexte entsprechende Vorhaltsbildung im Oberklange möglich sein, d. h. ein nicht leitereigener Vorhalt der kleinen Untersekunde von der Durprim in Durakkorden der Oberdominantseite. Daß uns dieselben noch nicht geläufig sind, darf uns nicht Wunder nehmen; daß sie mit guter Wirkung möglich sein müssen, ist aber leicht einzusehen. Der einfachste Fall muß sein, wenn in der Oberdominante der Durtonart die kleine Untersekunde vorgehalten wird, also fis h d anstatt g h d, ein scheinbarer H-moll-Akkord in C-dur. Da die neapolitanische Sexte gern im Intervall einer verminderten Terz fortschreitet (b-gis), so wird auch ihr Äquivalent, die lydische Quarte*), gern diese Fortschreitung nehmen, d. h. die Mollunterdominante nach sich ziehen:



Den obigen Übertragungen entspräche die Einführung des Gis-moll-Akkordes (Vorhalt von dis vor e) in A-moll und die Einführung des H-moll-Akkords (Vorhalt von fis vor g im G-dur-Akkord bez. d | e g h) in A-moll.



Sonach können wir sagen:

5. Jeder Unterklang kann vorkommen und verstanden werden als Oberklang mit nicht leitereigenem Vorhalt der kleinen Untersekunde von der Prim und hat dann stets den Sinn der durch ihn vertretenen Oberdo-

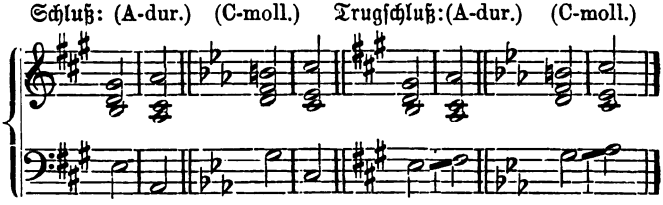
*) So könnte man das fis in C-dur nennen, weil es das für die lydische Skala (Kirchenton) charakteristische Intervall des Tritonus gegen den Grundton bildet.

Digitized by Google

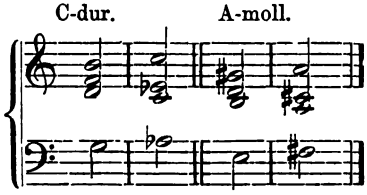
minante, z. B. der A-moll-Akkord in B-dur (anſtatt des F-dur-Akkordes), in B-moll (ebenfalls ſtatt des F-dur-Akkords) und in G-moll (wieder ſtatt des F-dur-Akkords oder vielmehr anſtatt c | d f a [Molloberdominante]).

So ſeltſam dieſe oder jene Folge zunächſt erſcheinen mag, man ſchätze ſie nicht gering; ſo ſehe man z. B. nach, welche gewaltigen Wirkungen der C-dur-Akkord (ſtatt e g h) in D-dur in Beethovens Missa solemnis hervorbringt!

Noch müſſen wir zweier nicht leitereigenen ſcheinkonſonanten Bildungen gedenken, welche ſich häufig ohne Modulation bei Trugſchlüſſen einſtellen, nämlich des As-dur-Akkordes für C-dur und des Fis-moll-Akkordes für A-moll; beide ſind eigentlich der andersgeſchlechtigen Tonart desſelben Grundtones entlehnt; der As-dur-Akkord gehört eigentlich als Trugſchlußbildung nach C-moll, der Fis-moll-Akkord eigentlich nach A-dur. Das Weſen des eigentlichen Trugſchluſſes iſt nämlich eine durch Sekundfortſchreitung des Baſſes (anſtatt des gewöhnlichen kadenzierenden Quarten- oder Quintſchrittes) geſtörte Schlußwirkung:



Der entſtehende Akkord iſt eine Scheinkonſonanz der uns bereits geläufigen Form (§ 14 Regel 3: Tonika mit Sexte, bez. großer Unterſeptime). Borgt nun aber die Durtonart die Trugſchlußform der Molltonart und die Molltonart die Trugſchlußform der Durtonart, ſo entſteht eine zweifach diſſonante und doch ſcheinkonſonante Bildung, da zugleich die Terz des toniſchen Akkordes alteriert iſt (der As-dur-Akkord in C-dur iſt ein C-dur-Akkord mit untergeſtellter kleiner Sexte [bez. großer Unterterz] und erniedrigter Terz; der Fis-moll-Akkord in A-moll iſt ein A-moll-Akkord mit untergeſtellter natürlicher Unterſeptime und erhöhter Terz):



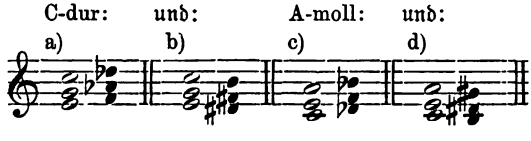
Digitized by Google

Wir können daher weiter die Sätze aufstellen:

6. Jeder Oberklang kann vorkommen und zu verstehen sein als Tonika mit untergestellter Unterterz (kleiner Sexte) und erniedrigter Terz, z. B. der C-dur-Akkord statt des E-dur-Akkordes bei übertragener Trugschlußbildung in E-dur. Und

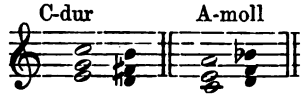
7. Jeder Unterklang kann vorkommen und zu verstehen sein als Tonika mit untergestellter großer Unterseptime und erhöhter Terz, z. B. der A-moll-Akkord in C-moll.

Von untergeordneter Bedeutung aber gelegentlich überraschender Wirkung sind endlich diejenigen Scheinkonsonanzen, welche durch gleichzeitige Einführung mehrerer Durchgangs- oder Wechselnoten entstehen. Der Sinn solcher Harmonien ist natürlich ihrer Herleitung entsprechend ein rein melodischer, sie sind Durchgangsharmonien oder Wechselharmonien. Viele der bereits von uns erläuterten Scheinkonsonanzen stehen denselben sehr nahe, sofern bei ihnen ein Ton als rein melodischer definiert werden mußte; der Hauptunterschied beruht also in der gleichzeitigen figurativen Bedeutung mehrerer oder aller Töne des Akkordes. Die Zahl der Möglichkeiten ist eine ziemlich erhebliche, sodaß wir systematisch vorgehen müssen. Betrachten wir zunächst die Wechselharmonien der Tonika, resp. die von dieser zu anderen wesentlichen Harmonien der Tonart überführenden Durchgangsharmonien und zwar zunächst unter völligem Ausschluß solcher, welche nur mit Zuhilfenahme der Enharmonik Scheinkonsonanzen sind, so finden wir zunächst und vor allem die durch lauter kleine Sekundschritte sich ergebenden, der Tonika gleichgeschlechtigen Harmonien, deren vierstimmige Einführung sich wegen der Gefahr fehlerhafter Parallelen fast ganz verbietet:

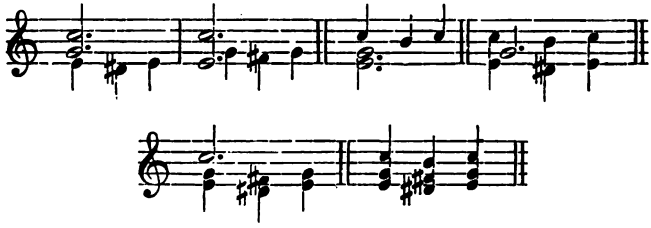


Für a fanden wir bereits eine andere Auffassungsmöglichkeit, welche sich mit der hier gegebenen keineswegs deckt; wenigstens ist es nicht durchaus geboten, die Wechselharmonie Des-dur in C-dur von der Moll-Unterdominante als Akkord der neapolitanischen Sexte abzuleiten. Auch d fanden wir bereits in ähnlichem Sinne (dis statt e), bedürfen aber der Beziehung auf den e-Oberklang nicht, wo alle drei Töne als Wechselnoten eingeführt erscheinen. Anstatt b und c sind auch die nur einen leiterfremden Ton einführenden, daher minder scharfen aber auch minder überzeugenden Wechselharmonien möglich:

Digitized by Google

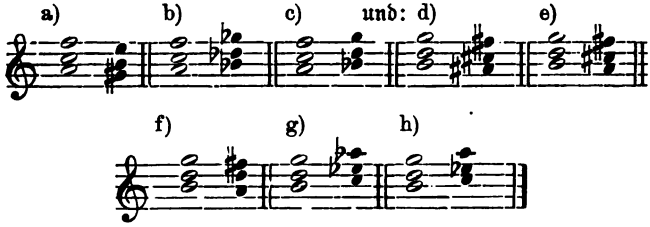


deren zweiten wir als Akkord der neapolitanischen Sexte kennen, während der erste eine Übersetzung desselben im Durgeschlecht ist. Beide sind aber auch als reine Wechselharmonien verständlich. Die Auffassung solcher Wechselharmonien macht man sich am besten klar durch Einführung erst nur eines, dann zweier und zuletzt aller drei Wechseltöne, z. B.:



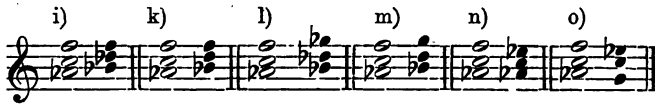
Man bleibt dabei bei dem abgekürzten Denkprozeß der melodischen Auffassung bestehen.

Für die beiden Dominanten der Durtonart ergeben sich ähnlich die Bildungen:



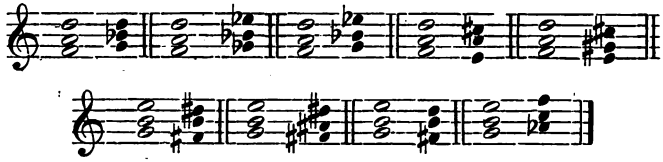
Alle diese Akkorde sind, ohne eine Modulation anzuregen, als rein melodischer Zierat verständlich; die unzweideutigsten sind die drei Leittöne einführenden a) b) d) und g). Bei c) finden wir die phrygische Terz wieder aber ohne die phrygische Sekunde, bei f) die lydische Quarte, bei h) sogar eine Alterierung der Terz der Tonika: alle aber werden nur rein melodisch oder Ziernoten, Nebennoten der Hauptakkorde verstanden. Noch frappanter wirken solche Auszierungen der Mollunterdominante mit einer Wechselharmonie:

Digitized by Google

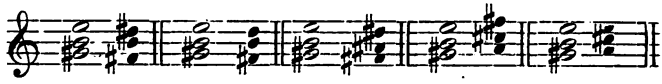


Auch hier haben wir wieder einige alte Bekannte (k), m) und n)) vor uns, deren Auffassung aber wie gesagt hier eine einfachere ist.

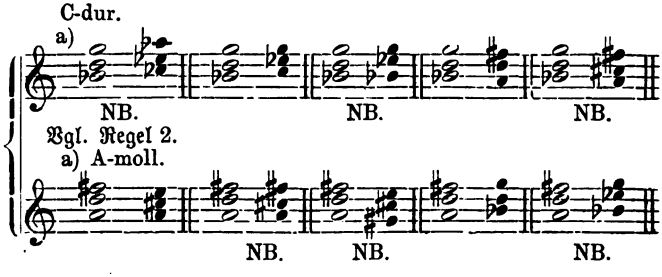
Für A-moll ergeben sich als analoge Bildungen die Wechselharmonien der Dominanten:



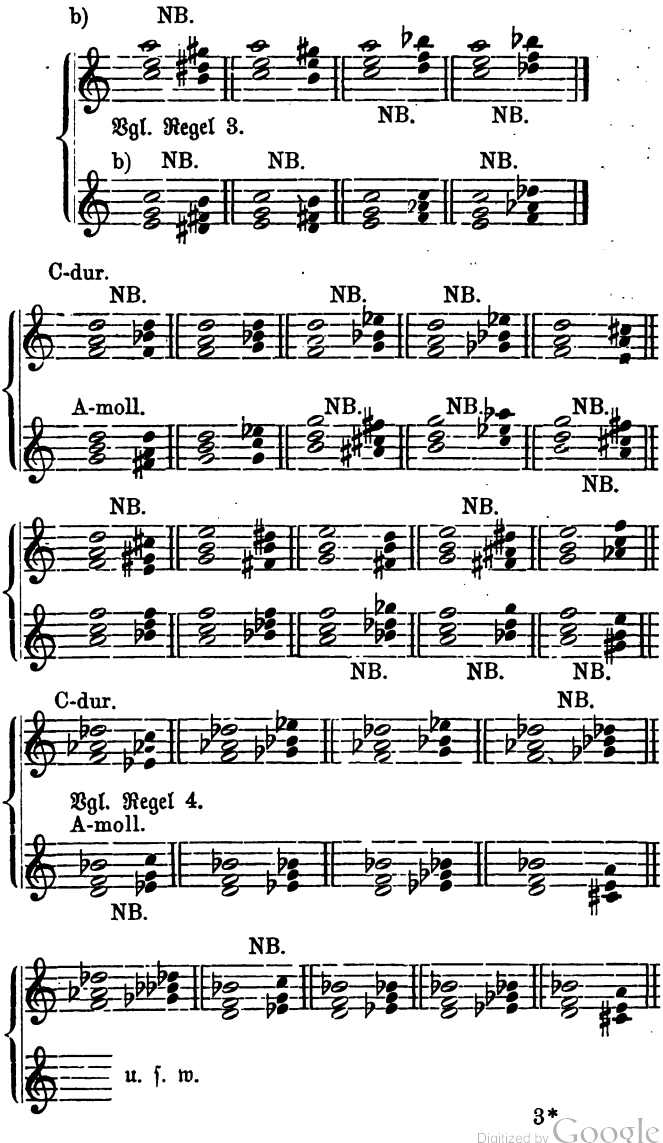
und für die Duroberdominante:



Allein das ist noch nicht die Grenze; wie wir erkannten, daß selbst statt der Unterklangsform der Dur-Unterdominante (z. B. statt d f a in C-dur) die als Akkord der neapolitanischen Sexte bekannte melodische Bildung möglich ist, so stellt sich nun weiter heraus, daß auch Harmonien wie die der dorischen und neapolitanischen Sexte, der phrygischen Terz, überhaupt sämtliche oben von uns aufgewiesenen Scheinkonsonanzen bis zu Regel 7 (einschließlich) durch Wechselharmonien verziert werden können. Damit gewinnen wir (abgesehen von den leitereigenen) folgende neuen Harmoniefolgen:



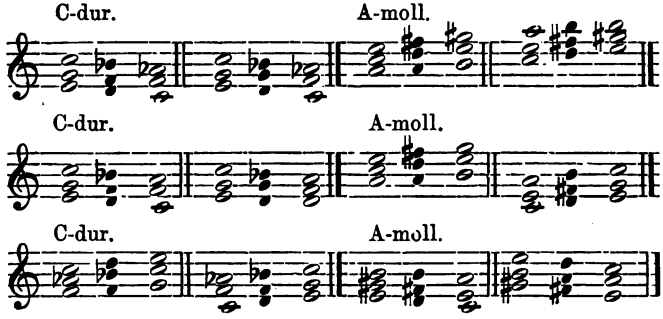
Digitized by Google



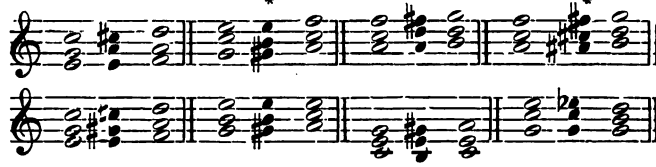
Digitized by Google

Eine große Zahl dieser Fälle läßt sich dem Gedächtnis bequem geläufig machen, indem man sich vergegenwärtigt, daß die Wechselharmonie einer Dominante der verzierten Harmonie (diese als Tonika gedacht) entspricht, sei es einer Ober- oder Unterdominante (resp. dem Gegenklange); die in Dur sind zumeist aus lauter Leittönen gebildet. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die alsdann noch restierenden oben mit NB. ausgezeichneten.

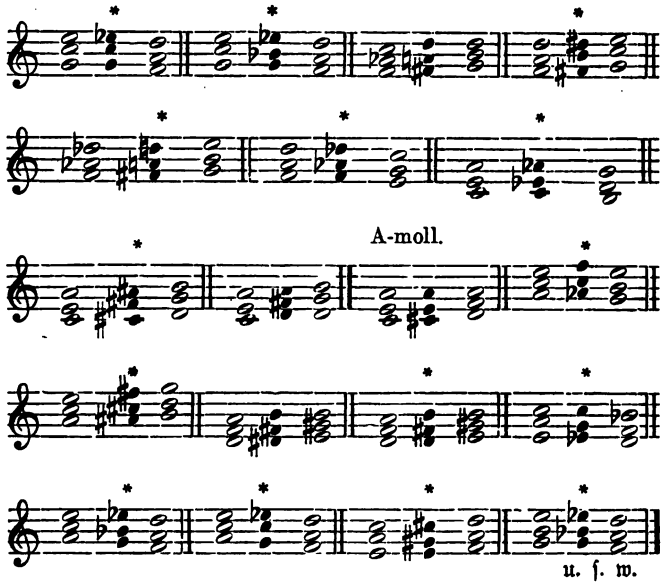
Die Durchgangsharmonien fallen mit den Wechselharmonien meist zusammen, nur ist aber ihre Auffassung doch eine verschiedene, sofern die Töne der Wechselharmonien nur auf einen Ton (den sie verzieren) bezogen sind, die der Durchgangsharmonien dagegen auf zwei (zwischen denen sie auftreten). Im allgemeinen kann man sagen, daß Durchgangsharmonien mit nicht leitereigenen Tönen nur dann leichtverständlich und daher glatt verlaufend sind, wenn letztere den Anschluß an die Töne der folgenden Harmonien verbessern, ohne den an die Töne der vorausgehenden Harmonie zu zerstören:



Eine andere Kategorie solcher durchgehenden Harmonien entsteht durch Einführung chromatischer Schritte. Die allgemeine Bedeutung chromatischer Schritte ist Herstellung eines Leittonverhältnisses zum folgenden Ton, aufsteigend durch Erhöhung, absteigend durch Erniedrigung; soweit dadurch Dominanten der folgenden Harmonie entstehen, ist eine wenn auch nur ganz leichte Empfindung des wirklichen harmonischen Sachverhaltes nicht abzulehnen (diese Fälle sind daher die am leichtest verständlichen):



Digitized by Google



Hier sind alle mit * bezeichneten Scheinklänge nicht Dominanten der folgenden Harmonien. Immer ihre Durchgangsbedeutung vorausgesetzt, sind alle diese Bildungen gelegentlich zur Erzielung stärkerer Wirkungen vortrefflich zu gebrauchen. Man kann ihren Effekt etwa dahin charakterisieren, daß die erhöhte Töne einführenden Durchgangsharmonien stärker ziehen, sehnender, treibender klingen, die erniedrigte Töne einführenden dagegen Schatten werfen, klagend, verzichtend, kraftlos hinsinkend scheinen. Daß trotz aller Buntscheckigkeit das weite Gebiet der Harmonik bisher klar durchsichtig bleibt und thatsächlich doch noch immer nur die drei Funktionen: Tonika, Ober- und Unterdominante nachweislich sind, ist wohl zu beachten. Nur durch eine solche Scheidung des Wesentlichen vom Nebensächlichen, Zufälligen, wie wir sie durchgeführt haben, ist es möglich, sich sicher und frei durch das ganze Gebiet der Harmonie bewegen zu lernen. Es steht auch nicht zu befürchten, daß der Ausblick auf die vielen von den schlichtesten abweichenden Bildungen verwirrend selbst auf den Anfänger wirken; im Gegenteil, ist eine Stärkung seines Selbstgefühles zu erwarten, wenn man ihn nicht nur die „ruhenden Pole" sondern auch der „Erscheinungen Flut" zeigt. Es soll ihm nicht schwindeln beim Anblicke alles dessen, was er noch nicht kennt, sondern er soll lernen, von dem festen Fundament aus, auf das er

Digitized by Google

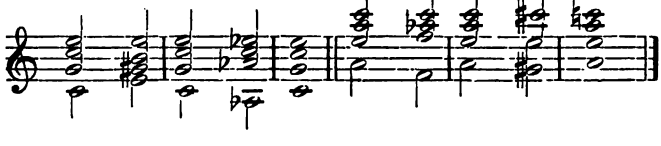
gestellt ist, das Wellenspiel der Möglichkeiten mit ruhigem Blut ins Auge zu fassen.

16. Kann nicht die Terzverwandtschaft der Töne auch für Klänge noch zur Geltung kommen?

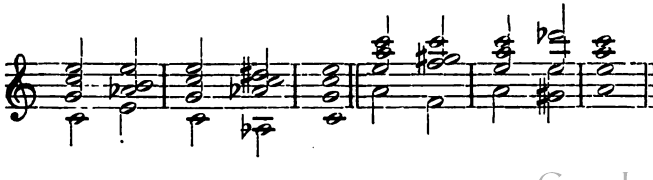
Wir haben bis hierher einseitig nur Klänge zu einander in Beziehung gebracht, deren einer sich auf oder unter der Quint der anderen aufbaut resp. direkter Gegenklang des anderen ist, obgleich uns doch bekannt ist, daß im einzelnen Klange ebenbürtig neben dem Quinttone der Terzton steht. Es ist daher geboten, nun ernstlich der Frage näher zu treten ob nicht auch ein Klang als Terzklang (5 Teilklang; vgl. § 3—7) eines anderen direkt verständlich sein kann. Diese Frage ist unbedingt zu bejahen; es bleibt nur zu untersuchen, wie weit durch eine direkte Auffassung der Terzverwandtschaft die in den letzten Paragraphen von uns gegebenen Deutungen gewisser Klänge in Frage gestellt werden.

Am deutlichsten und unbestreitbarsten tritt die prinzipielle Bedeutung der Terz-Verwandtschaft hervor, wenn in cyklischen Werken (Sonaten, Symphonien) ein selbständiger mittlerer Satz in einer terzverwandten Tonart gegenübergestellt wird, oder auch, wenn ein zweites Thema eines Satzes in einer solchen Tonart auftritt. Wenn E-dur oder As-dur nach (oder vielmehr zwischen) C-dur verständlich und von vortrefflicher Wirkung sind, so giebt es dafür nur die eine Erklärung, daß das Verwandtschaftsverhältnis der beiden Toniken begriffen wird. Noch einem Marx machte es Kopfzerbrechen, warum E-dur und As-dur gegenüber C-dur weniger fremd erscheinen als D-dur und B-dur; man beurteilte eben früher Tonarten-Verwandtschaft nur nach Quinten-Abständen!

Hiernach sollte man meinen, daß auch innerhalb derselben Tonart, d. h. solange eine und dieselbe Tonika herrscht, neben den quintverwandten auch die terzverwandten Klänge eingeführt und leicht verstanden werden müßten; das ist aber nur bedingungsweise der Fall. Folgen, wie:

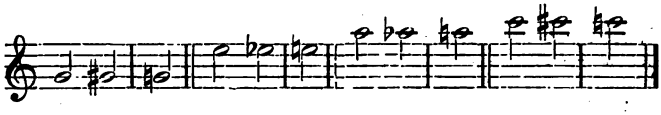


wird man doch stets mehr oder weniger Neigung spüren, zu hören als:

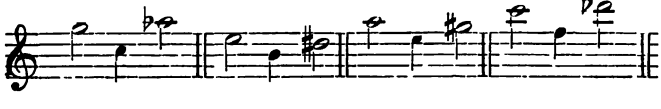


Digitized by Google

und zwar mit gutem Grunde, wie wir nachweisen werden. — Der chromatische Schritt erscheint uns stets als Wandlung, Umfärbung desselben Tones; die Stufe bleibt, nur die Tendenz des Tones zum Steigen oder Fallen wird eine andere oder verschärfte. Nun sehe man aber sämtliche obigen Beispiele daraufhin an:



Bei allen verfärbt sich derselbe Ton zweimal, scheint steigen oder fallen zu wollen, besinnt sich aber anders und bildet sich wieder zurück. Es könnte das allerdings für eine mangelhafte Eigentümlichkeit unseres Tonsystems, unserer Notenschrift gehalten werden; allein daran ist doch aus verschiedenen Gründen zu zweifeln. Erstens ist thatsächlich der chromatische Schritt harmonisch komplizierter und daher schwerer verständlich als der diatonische kleine Sekundschritt; letzterer ist, wie wir wissen, das Verhältnis eines Tones zur Terz seiner Quint (nach oben oder nach unten):



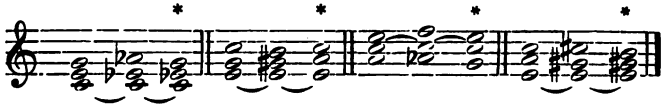
Dagegen ist der chromatische Schritt das Verhältnis der Quint zur Terz der Terz (nach oben oder nach unten) oder der Terz zur Unterterz der Quint:

Es ist also nicht verwunderlich, wenn in der einzelnen Melodie das Ohr stets dazu neigt, den diatonischen anstatt den chromatischen Schritt zu verstehen. Aber auch bei mehrstimmiger Darstellung wird, wenn möglich, das melodische Prinzip sein Recht behaupten; denn — und das ist der Hauptpunkt — der chromatische Schritt weicht aus dem Geleise der schlichten Melodik, hat keine Stelle in der seit Urzeiten der Melodie zu Grunde liegenden schlichten Skala. Beide Gründe sind gewiß schließlich einer, nämlich eben der, daß der chromatische Schritt nicht einfach genug ist. Es ist darum auch folgerichtig, daß die fortschreitende Entwickelung der Musikkultur zu verschiedenen Zeiten von der schlichten Diatonik zur

Digitized by Google

Chromatik fortgeschritten ist, d. h. neben dem diatonischen den chromatischen Halbton benutzen lernte, wie sie in Urzeiten von dem Ganztone als kleinstem melodischen Intervall zum Halbton fortschritt (§ 11).

Ferner: Der chromatische Schritt bedarf, wie wir oben sahen, zweier Mitteltöne für das Verständnis. C-dur — As-dur bedingt für e — es die Beziehung auf die beiden Haupttöne c und as, C-dur — E-dur ebenso für g — gis die Beziehung auf die beiden Haupttöne c und e, A-moll (e-Unterklang) — F-moll (c-Unterklang) für a — as die Beziehung auf die beiden Haupttöne e und c, A-moll — Cis-moll für c — cis die auf die beiden Haupttöne e und gis; die natürliche Folge davon ist, daß beide vermittelnde Töne in der Vorstellung neben einander auftauchen, d. h. daß wir einen Klang erwarten, der beide enthält und doch den beiden Klängen, die wir gehört, nahe verwandt ist: darum das Schillern nach C-moll hin bei C-dur — As-dur, das Streben nach A-moll bei C-dur — E-dur, das Erwarten von C-dur nach A-moll — F-moll, und die Vorstellung von E-dur bei A-moll — Cis-moll:

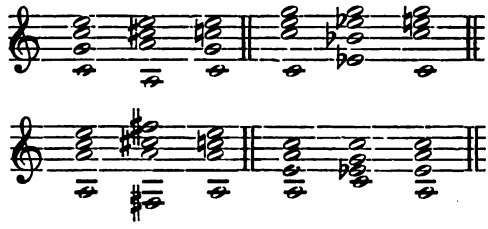


Wo also die harmonische Auffassung des Terzklanges durchgesetzt wird — daß sie möglich ist und sogar eine sehr große Rolle spielt, ist außer Zweifel — wird nicht der Rückgang zur Tonika das nächstliegende sein, sondern die Fortbewegung zu dem vermittelnden Klange. Diese Erkenntnis ist sehr wichtig und maßgebend für die Beurteilung aller weiteren Klangfolgen, bei denen die Terzverwandtschaft eine Rolle spielt: harmonisch sind sie alle wohl zu begreifen und äußerst wirksam, stoßen aber melodisch auf Hindernisse und ziehen Konsequenzen nach sich; daher sind die Terzschritte, Kleinterzschritte ꝛc. für die Modulation sehr wichtige Mittel, während sie für die Bewegung innerhalb derselben Tonart wirklich nur halb aufgefaßt werden. Das Verhältnis ist ein ähnliches wie bei der natürlichen Septime, die akustisch als solche wirken kann, wo sie doch als zweite Quint verstanden wird. So können wir einen bedeutsamen Schritt vorwärts thun und den Satz aufstellen, daß auch die in den vorigen Paragraphen erörterten Scheinkonsonanzen nach ihrem harmonischen Verhältnis zur Tonika wirken können, ohne doch vollbewußt harmonisch selbständig aufgefaßt zu werden. Mit anderen Worten: c e a in C-dur ist Unterklang der Oberterz, dem Ohr entgeht auch keineswegs diese Bedeutung, aber Gründe der Ökonomie des Vorstellens (um diesen hochbedeutsamen Begriff Hermann Lotzes ins Gefecht zu führen) zwingen es, diese wohlerkannte Beziehung zu Gunsten einer anderen zurücktreten zu lassen, welche den Akkord a c e

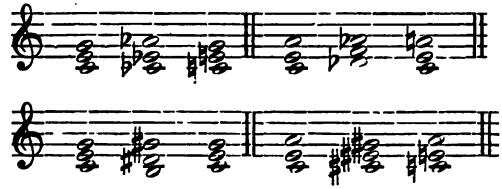
Digitized by Google

als eine Modifikation des C-dur- oder F-dur-Akkordes betrachtet. Dieses Bestreben des Geistes die Harmoniebewegung auf wenige Hauptzüge zu beschränken, ist von allergrößter Wichtigkeit; ohne dasselbe würde eine einheitliche Zusammenfassung größerer musikalischen Gebilde kaum möglich sein, sondern ein fortwährendes Hin- und Herschwanken zugegeben werden müssen.

Nun wird es uns auch nicht schwer fallen, uns mit noch entfernter verwandten Harmonien abzufinden, z. B. den Kleinterzklängen. Folgen, wie:

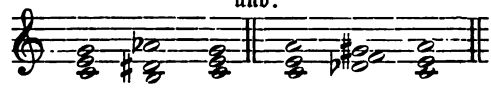


sind als reine harmonische Wirkungen möglich und gut, melodisch sind sie nicht viel wert und entschieden schlechter als die harmonisch viel schwerer verständlichen:



weil bei diesen wie bei jenen die Leittonschritte der einzelnen Stimmen die eigentlich die Auffassung bestimmenden sind, während die harmonische Auffassung nur in zweiter Linie (hinter der Schwelle des Bewußtseins) zur Geltung kommt; es ist daher nicht nur nicht falsch, sondern nur dem Vorgange der Auffassung entsprechend, wenn man diese Folgen so schreibt, daß die Leittonverhältnisse deutlich zu Tage treten:

und:



Digitized by Google

d. h. als offenbare Dissonanzen, denen ihre akustische Übereinstimmung mit konsonanten Bildungen die Einführung erleichtert; beide sind also nichts anderes als Wechselharmonien oder vielmehr: durch Wechselnoten entstandene Scheinharmonien. Daß sie alle aber zu wirklichen Harmonien *umgedeutet* werden können, werden wir später erkennen.

17. Lassen wir nun die Beschränkung auf die scheinkonsonanten Bildungen ganz fallen und betrachten die dissonanten Bildungen in allgemeiner Übersicht, welche Hauptgruppen haben wir dann zu unterscheiden?

Jenachdem wir die Bedeutung (Funktion) der durch Hinzutritt dissonanter Töne mehr oder minder alterierten Klänge zu Grunde legen oder aber die Form, in der dies geschieht, können wir verschiedenartige Einteilungen vornehmen. Da es nur zweierlei Klänge und nur dreierlei Funktionen derselben giebt, so können wir unterscheiden:

I. Tonika-Dissonanzen
II. Unterdominant-Dissonanzen } in Dur.
III. Oberdominant-Dissonanzen

IV. Tonika-Dissonanzen
V. Unterdominant-Dissonanzen } in Moll.
VI. Oberdominant-Dissonanzen

Je nach der Art der Störung der Konsonanz des Klanges dagegen müssen wir unterscheiden:

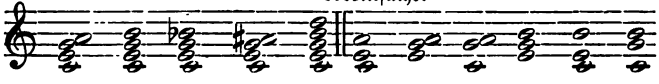
a) Hinzufügung dissonanter Töne zum vollständigen Klange (Zusätze)
b) Hinbewegung zu Akkordtönen durch fremde Töne (Vorhalte)
c) Wegbewegung von Akkordtönen durch fremde Töne (Durchgänge, Wechselnoten)
d) Chromatische Veränderung von Akkordtönen (alterierte Töne).

Natürlich können alle vier Arten von Dissonanzen in mannigfacher Weise kombiniert an jedem der Klänge der ersten Klassifikation zur Erscheinung kommen. Wir versuchen eine kurzgefaßte Zusammenstellung der wichtigsten Möglichkeiten (die weniger als dreistimmigen Möglichkeiten lassen wir als zu viel Raum beanspruchend, bei Seite):

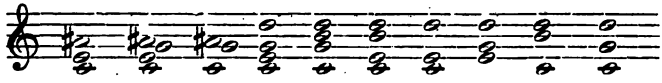
A. Durtonart (C-dur)

Ia. Zusätze zur Durtonika.

vereinfacht:

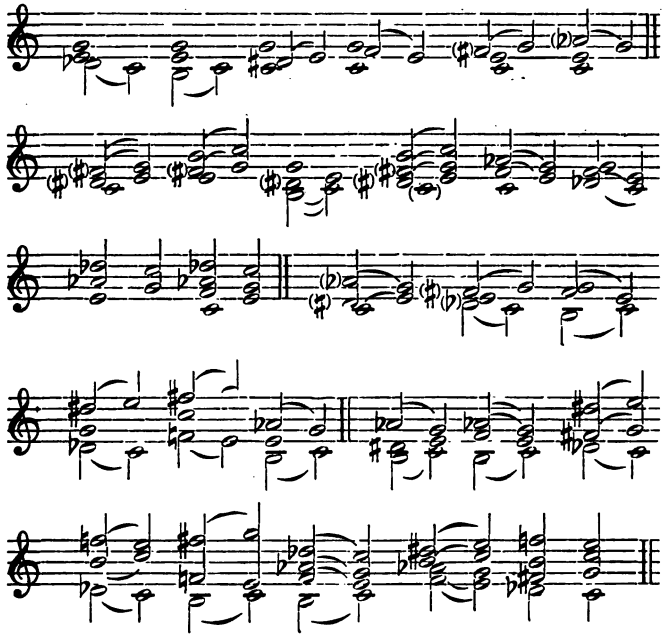


Digitized by Google

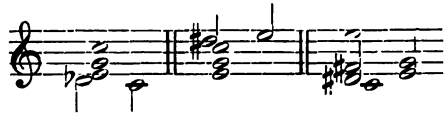


Die zugesetzten Töne (Sexte, Septime, None) können der folgenden Harmonie entnommen (antizipiert) sein oder aber zu Tönen der folgenden Harmonie sekundweise überleiten.

Ib. Vorhalte innerhalb der Tonika*):
(sämtliche ♭ und ♯ können auch fehlen)



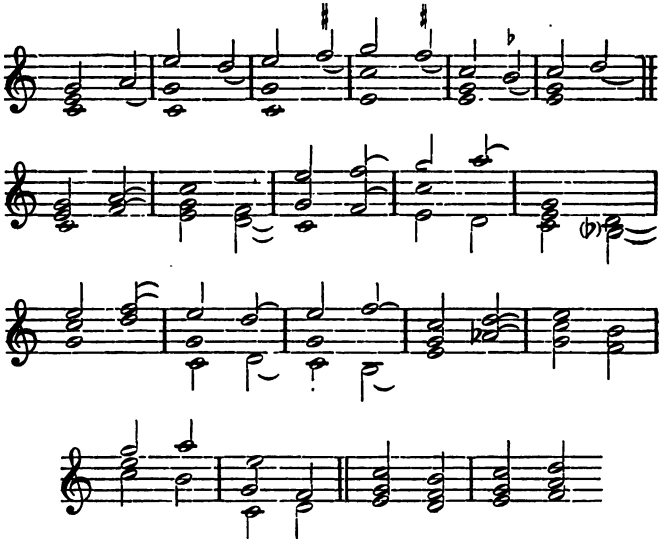
*) Durch Übernahme eines der Akkordtöne, vor denen Vorhalte geschehen, seitens einer vierten Stimme vervielfältigt sich die Zahl der Möglichkeiten noch außerordentlich z. B.:



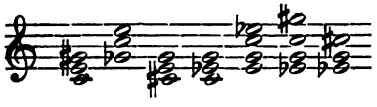
u. s. w.

Digitized by Google

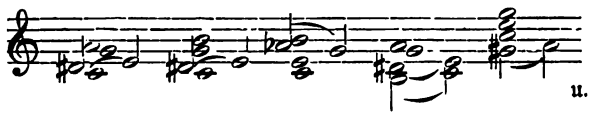
Ic. Durchgänge von der Tonika aus:



Id. Alterierte Akkorde der Tonika:
(auch vierstimmig mit der reinen Form des alterierten Tones)



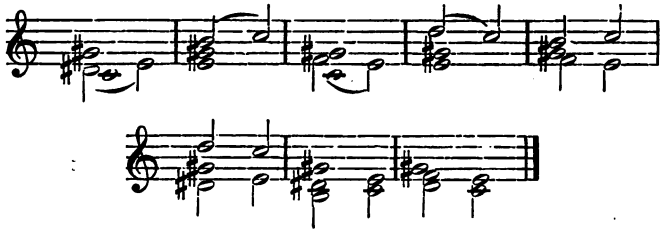
Ie. (Kombinationen von Ia. mit Ib):



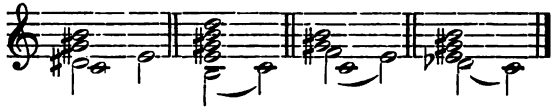
If. (Kombinationen von Ia. mit Ie.):

Digitized by Google

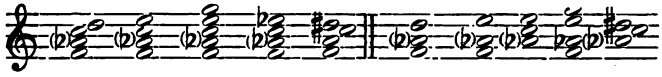
Ig. (Kombinationen von Ib. mit Id.):



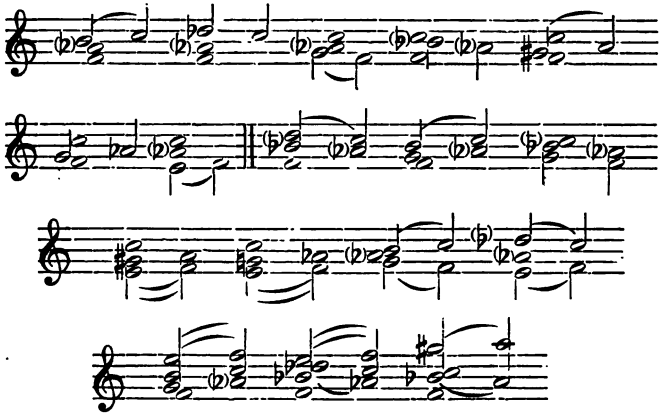
Ih. (Kombinationen von Ia. mit Ib. und Id.):



IIa. Zusätze zur Unterdominante (Dur):

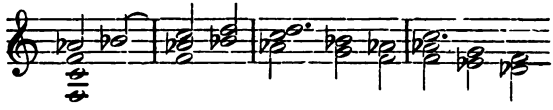


IIb. Vorhalte in der Unterdominantharmonie:

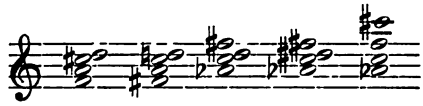


Digitized by Google

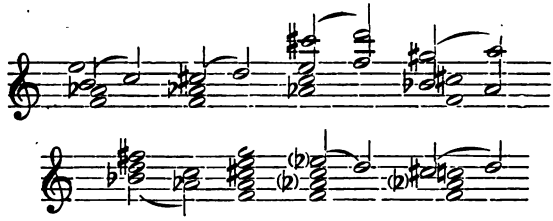
IIc. Durchgänge von der Unterdominante aus:



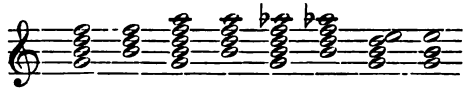
IId. Alterierte Akkorde der Unterdominante:



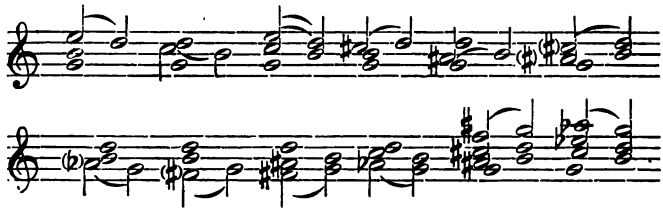
IIe. Kombinationen:



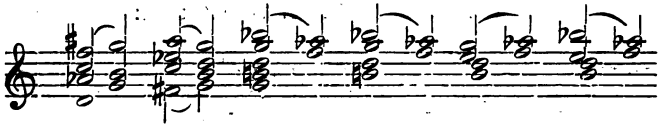
IIIa. Zusätze zur Oberdominante:



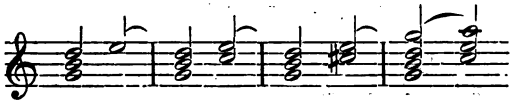
IIIb. Vorhalte in der Oberdominantharmonie:



Digitized by Google

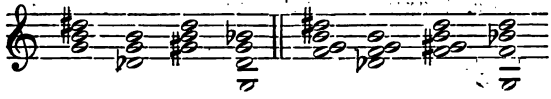


IIIc. Durchgänge von der Oberdominante aus:

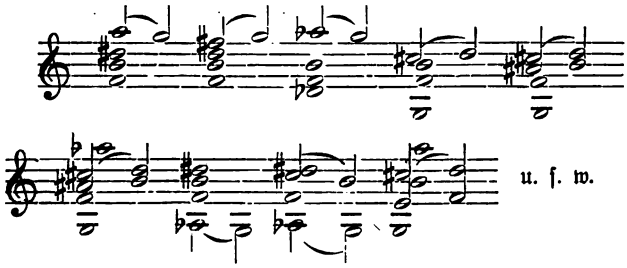


IIIc. Alterierte Gestaltungen der Oberdominante:

mit Septime:

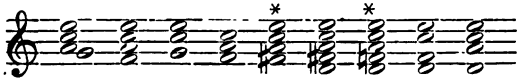


IIId. Kombinationen:



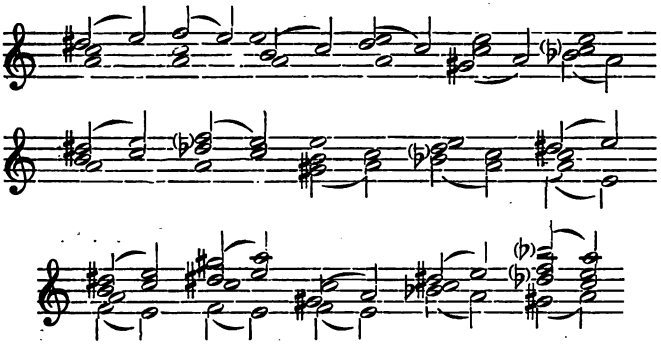
B. Molltonart (A-moll).

IVa. Zusätze zur Tonika:

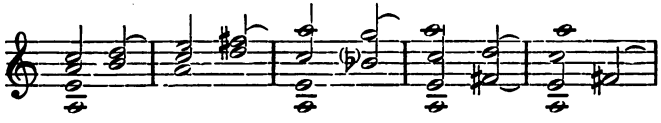


Digitized by Google

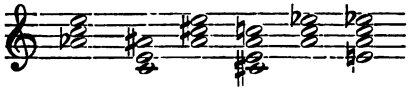
IVb. Vorhalte in der Molltonika:



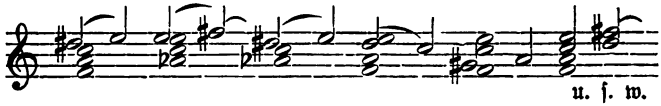
IVc. Durchgänge von der Molltonika aus:



IVd. Alterierte Formen der Molltonika:

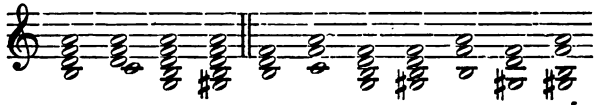


IVe. Kombinationen:



u. s. w.

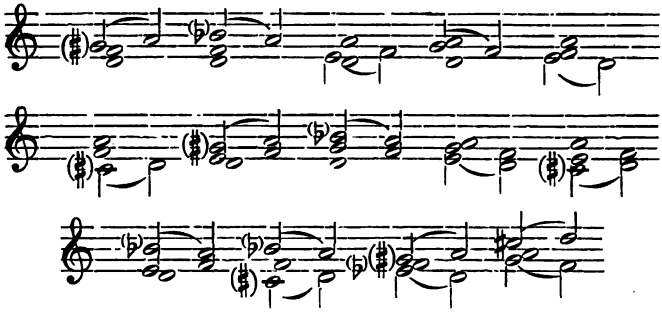
Va. Zusätze zur Unterdominante:



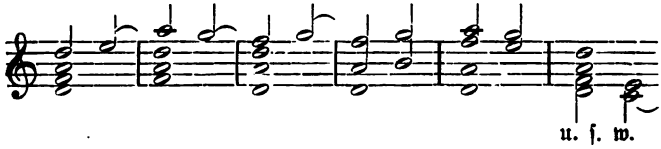
u. s. w.

Digitized by Google

Vb. Vorhalte innerhalb der Unterdominante:

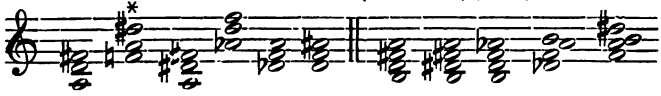


Vc. Durchgänge von der Unterdominante aus:

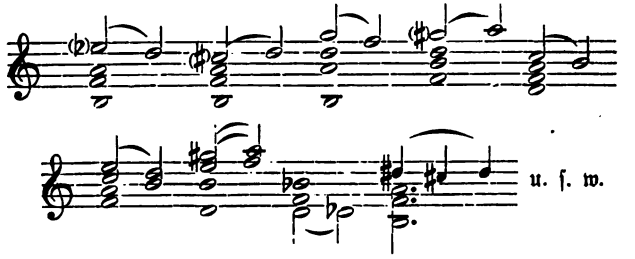


Vd. Chromatische Veränderungen der Unterdominante:

(mit Unterseptime)

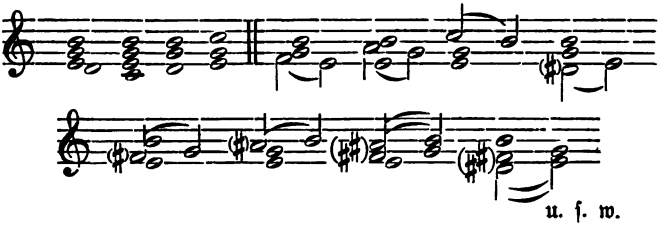


Ve. Weitere Kombinationen:

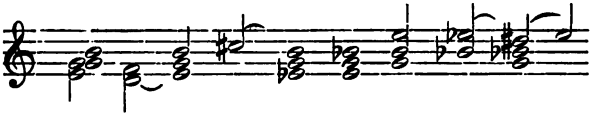


Digitized by Google

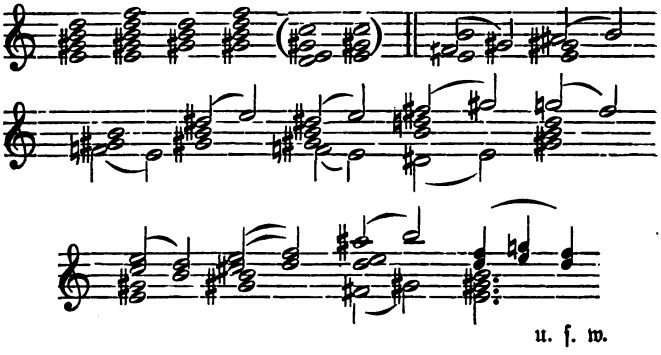
VIa. Zusätze zur Molloberdominante und Vorhalte innerhalb derselben:



VIb. Durchgänge, Alterationen und Kombinationen für die Molloberdominante:

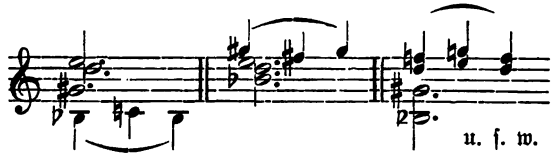


VIc. Zusätze und Vorhalte in der Dur-Oberdominante:



VId. Alteration ꝛc. innerhalb der Dur-Oberdominante:

Digitized by Google



Es ist durchaus nützlich und daher zu empfehlen, ein oder ein paar Mal sämtliche Möglichkeiten (wir haben nur die einigermaßen praktisch bedeutsamen herausgegriffen) in mehreren Tonarten Revüe passieren zu lassen, nicht, um diese oder jene herauszufinden, die noch wenig benutzt ist, sondern nur um den Blick frei zu machen und der Phantasie alle Wege offen zu halten. Das Resultat ist ungefähr, daß innerhalb des Rahmens einer Tonart fast alle drei- oder auch viertönigen Kombinationen der 12 Töne des temperierten Systems möglich sind (manche sogar in mehrerlei Schreibweise). Es wäre aber ein arger und in seinen Folgen sehr verhängnisvoller Fehlschluß, darum die Theorie der geschlossenen Tonart, der leitereigenen Harmonik der drei Klänge: Tonika, Ober- und Unterdominante gering zu achten; gerade das Gegenteil muß die Folge sein: der Ausblick auf die unerschöpfliche Fülle der Möglichkeiten der freien melodischen Figurierung muß die Überzeugung bestärken, daß nur von einer einfachen, festen Grundlage aus ein sicheres, schwindelfreies Vordringen in dieses Meer schwankender Bildungen denkbar ist.

18. Wie unterscheidet man nun aber die in den vorigen Paragraphen aufgewiesenen zufälligen und nebensächlichen Tonkombinationen von den wesentlichen?

Mit Hilfe des Rhythmus, d. h. nach der Stellung der Harmonien innerhalb einer durch den Anfang jeder Melodie festgestellten und solange als möglich vom Geiste festgehaltenen Gliederung des zeitlichen Verlaufs in gleiche Abschnitte mit Unterscheidung wichtigerer (schwererer) und nebensächlicherer (leichterer) Momente. Dieser Gliederung des zeitlichen Verlaufs liegt als Einheitsmaßstab die ungefähre Geschwindigkeit des menschlichen Pulsschlags zu Grunde, mit Abweichungen nach beiden Seiten bis zur Hälfte und dem Doppelten. Eine Melodie, welche von Ton zu Ton ungefähr in der Geschwindigkeit des normalen Pulses (75—80 in der Minute) fortschreitet, erscheint weder schnell noch langsam, während bereits geringfügige Abweichungen von diesem Normalmaß aufregend (schneller) oder hemmend (langsamer) wirken. Zeitwerte von weniger als einem halben Pulsschlag (z. B. 180 in der Minute) faßt der Geist sogleich zu je zweien oder dreien (worüber nachher) zusammen; Zeitwerte von der doppelten oder noch größerer Dauer sind nur mit Sicherheit zu verfolgen, wenn die Empfindung sie teilt (in zwei, drei eigentliche Zählzeiten). Die effektiven Zählzeiten (gleichviel ob diese mit dem

Digitized by Google

normalen Puls zusammenfallen, schlichte sind, oder aber von ihm mehr oder minder abweichen) werden jedesmal durch den Anfang eines Tonstückes erst festgestellt. Der durch ihre Dauer bedingte Charakter des Stückes heißt sein Tempo (Andante, Allegro, Adagio, Presto, Largo).

Allein wie wir bereits für die Harmoniefolgen eine einfache fortgesetzte Aneinanderreihung, eine endlos fortlaufende Verkettung ablehnen mußten (§ 10) und vielmehr ein Festhalten des bereits Vorübergegangenen in der Erinnerung und ein Beziehen des Nachfolgenden auf dasselbe betonen mußten, so sucht der menschliche Geist auch über die Konstatierung einer fortgesetzter Teilung in gleiche Zeiteinheiten hinauszukommen und größere Einheiten zu gewinnen. Und da die Zeit so wenig wie der Raum an sich teilbar oder zusammenfaßbar ist, sondern beide das nur durch den Inhalt werden, so ergiebt sich für alle weiteren Begriffsbestimmungen von selbst das Hand in Hand gehen von Harmonik (bez. Melodik) und Rhythmik. Die Zeiteinheiten haben für uns nur Sinn als tonerfüllte, ihre Einzelunterscheidung wird nur möglich durch Veränderungen am Tone, sei es, daß er seine Tonhöhe wechselt oder Verstärkungen erfährt oder auch unterbrochen wird. Die solchergestalt unterscheidbar gewordenen (durch Ton-Einsätze markierten) Zeiteinheiten treten einander zunächst zu zwei und zwei gegenüber, derart, daß ein zweiter Zeitmoment als dem ersten gegenübergestellt empfunden wird; der gegenübergestellte zweite, der auf den ersten bezogen, diesem antwortend erscheint, ist also der Abschluß dieser ersten synthetischen (zusammensetzenden) Thätigkeit des auffassenden Geistes. Indem wir weiter diesen beiden Zeiteinheiten zwei ebensolche gegenübertreten hören, wird die aus zwei Zählzeiten bestehende Bildung zu einer Einheit höherer Ordnung, dem Takt. Die antwortende Zählzeit im Takte heißt die schwere oder Hauptzeit, der antwortende Takt heißt der schwere Takt. Die aus zwei verschiedenen Takten gebildete Einheit heißt Taktgruppe. Treten zwei Taktgruppen in ein ähnliches Verhältnis von Aufstellung und Antwort, so entsteht ein Halbsatz (von vier Takten); antwortet einem Halbsatz ein zweiter (der Nachsatz), so entsteht der vollständige achttaktige Satz oder die Periode.

An Stelle der fortgesetzten Folge gleicher Zählzeiten kann aber auch ein fortgesetzter Wechsel zweier verschieden langer Zeiten treten, indem auf der antwortenden (schweren) Zeit länger innegehalten wird. Ein geringes Verweilen auf der schweren Zeit ist zwar ohnehin selbstverständlich zur Verdeutlichung des Verhältnisses von leicht und schwer: der sogenannte dreiteilige Takt verlängert aber die Dauer der schweren Zeit auf das doppelte der leichten. Dazu sei gleich ergänzend angemerkt, daß die schwere Zeit auch durch größere Tonstärke hervorgehoben wird; erst wenn das Ohr über die Taktart nicht mehr in Zweifel ist, wird ein solches Hinlenken der Aufmerksamkeit auf die schwereren Werte entbehrlicher. Die ausführlichere Motivierung der Prinzipien der

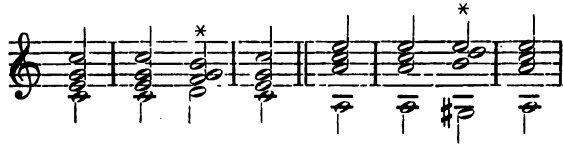
Digitized by Google

Metrik (Taktlehre) und Rhythmik geben des Verfassers „Musikalische Dynamik und Agogik" (Hamburg, bei D. Rahter, 1884) sowie der Katechismus „Kompositionslehre" (Teil I).

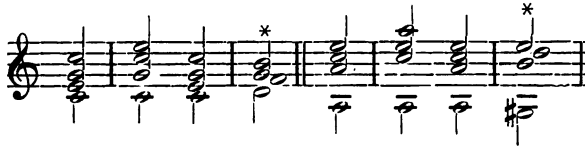
Das Verhältnis der Harmonik zur Rhythmik oder genauer zum Takt (Metrum) ist nun mit zwei Worten dahin zu definieren, daß vorzugsweise die schweren Zeitwerte als Träger der Harmoniewirkungen anzusehen sind. Diese schweren Zeiten sind

im einzelnen Takt: die durch den vor die Note gestellten Taktstrich ausgezeichnete;
in der Gruppe: die schwere Zeit des zweiten (schweren) Taktes;
im Halbsatz: die schwere Zeit des schweren Taktes der zweiten (antwortenden) Gruppe;
in der Periode: die schwere Zeit des schweren Taktes der zweiten Gruppe des Nachsatzes.

Wir erwarten also mit ziemlicher Bestimmtheit eine Harmoniewirkung auf den Eintritt einer solchen relativ schweren Zeit, und zwar derart, daß, wenn auf die leichte Zeit dieselbe Harmonie vertreten ist wie auf die folgende schwere, sie erst auf die schwere voll zur Wirkung kommt; tritt zwischen zwei relativ schwere Zeiten mit derselben Harmonie, z. B. die schwere Zeit des ersten und zweiten Taktes, eine fremde Harmonie, so wirkt dieselbe nicht voll, sondern erscheint nur durchgehend, z. B.:



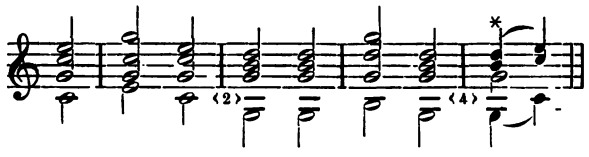
Voll wirken dieselben Harmonien dagegen, wenn sie auf die schwere Zeit gebracht werden:



Während oben die Harmonie trotz der zwischengeschobenen Dominante auf der Tonika still zu stehen schien, wird hier unzweideutig von der Tonika zur Dominante fortgeschritten. Es ist daher zunächst klar, daß Durchgangs- und Wechselharmonien an und für sich auf leichte Zeiten gehören. Umgekehrt basiert das Verständnis einer Vorhaltsharmonie wesentlich auf der Voraussetzung,

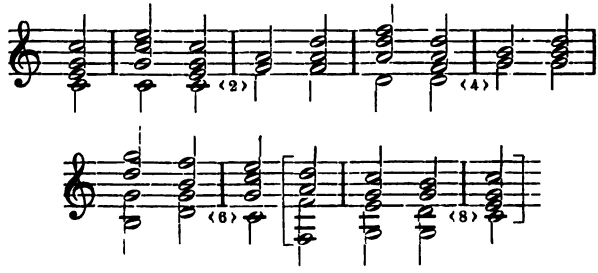
Digitized by Google

daß der Akkord auf Harmoniewirkung Anspruch macht, d. h. daß er auf eine schwere Zeit eintritt; es entsteht daher die Vorhaltswirkung unbedingt auch dann, wenn wir Harmoniewechsel erwarten und derselbe nicht eintritt, z. B.:



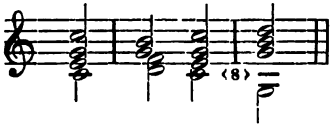
Hier haben wir auf den zweiten Takt den Eintritt der Dominante, erwarten daher auf den korrespondierenden vierten Takt bestimmt wieder eine neue Harmoniewirkung; da auf den schlußkräftigen Moment die Dominante noch immer bleibt, so erwarten wir wenigstens bestimmt ihr nachträgliches Wegtreten in die Tonika. Damit gesellt sich den früher von uns aufgewiesenen Dissonanzwirkungen scheinbar konsonanter Akkorde noch eine ganze Kategorie neuer, nämlich solcher, bei denen sogar sprungweises Fortgehen einzelner Stimmen möglich ist, weil sie sich ganz und gar im Gewande der Hauptklänge darstellen; es kann also thatsächlich eine ganz reine Form einer Dominante oder gar die Tonika selbst als vorgehalten vor einer anderen der drei Hauptharmonien der Tonart zu verstehen sein. Es ist wohl zu beachten, daß Harmonie und Rhythmus einander gegenseitig stützen und bedingen, derart, daß die Wirkungen des einen Prinzips durchaus vereitelt werden, wenn nicht das andere fördernd zur Hand ist.

Der Rundlauf durch die Harmonien der Tonart: Tonika — Unterdominante — Oberdominante — Tonika (für Moll mit eventueller Einschaltung der Molloberdominante vor der Unterdominante und eventueller Auslassung der Duroberdominante nach der Unterdominante) verliert die abschließende Kraft, welche dem endlichen Wiedereintritt der Tonika eigen ist, wenn derselbe auf eine rhythmisch nicht schlußfähige Zeit trifft, z. B.:



Digitized by Google

Hier bringt der 6. Takt das Ende der Kadenz; allein die dann mitten in den Nachsatz fallende Tonika hat keine Schlußkraft, wir bedürfen noch zweier weiteren Takte (s. die geklammerten), einer nochmaligen Kadenz, um wirklich einen Schluß zu empfinden. Aber auch das umgekehrte Verhältnis erweist dieselben Wechsel-Beziehungen. Trifft auf die rhythmisch schlußfähige Zeit (4., 8. Takt) nicht die Tonika, sondern eine der Dominanten oder gar eine ganz andere Harmonie, so ist der Satz nicht zu Ende, sondern eine weitere Fortführung selbstverständlich. Man unterscheidet dabei die Wirkungen des Halbschlusses, Trugschlusses und suspendierten Schlusses vom eigentlichen Schlusse. Die Halbschlußwirkung entsteht, wenn statt der Tonika die Oberdominante auf die schlußfähige Zeit trifft, also z. B. wenn wir in unserem letzten Beispiel nach dem 6. Takt so fortfahren:



Ein Trugschluß entsteht, wenn die abschließende Tonika zwar eintritt, aber durch abweichende Fortschreitung des Basses (eine Stufe steigend statt eine Quarte steigend oder eine Quinte fallend) in ihrer Konsonanz gestört wird, z. B. (statt der letzten zwei Takte):

(vgl. dazu die Erörterungen über entlehnte Trugschlüsse, S. 31).

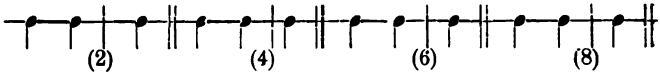
Trifft der 8. Takt statt der Tonika auf die Unterdominante, so erscheint der Schluß suspendiert, d. h. nur kurz hinausgeschoben; wir befinden uns von neuem mitten in einer Kadenz, von deren Ende wir den Abschluß erwarten. Gewöhnlich erfolgt dann zwei Takte weiter der wirkliche Abschluß, während nach dem Halbschluß entweder eine ganz neue Periode beginnt oder der Nachsatz wiederholt wird; auch nach dem Trugschluß folgt gewöhnlich die Wiederholung (wenn auch die anders gewendete) des Nachsatzes. Dissonante (d. h. auch nicht scheinkonsonante) Formen der Tonika und der Dominanten, also solche, welche außer dem vollständigen Klange auch Zusatztöne bringen, lassen die schlußartigen Wirkungen (Halbschluß, Trugschluß und suspendierter Schluß sind immerhin eine Art Schlüsse, wenn auch nur provisorische) überhaupt nicht zu stande kommen,

Digitized by Google

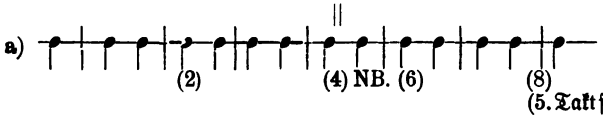
sondern veranlassen Umdeutungen der Zeitwerte. Schon beim suspendierten Schluß ist das mehr oder weniger der Fall, d. h. man empfindet den 8. Takt, wenn die Unterdominante auf ihn trifft, kaum mehr als achten, sondern vielmehr als sechsten. Damit kommen wir auf die vielfachen scheinbaren Abweichungen von dem oben skizzierten regulären Aufbau der Periode.

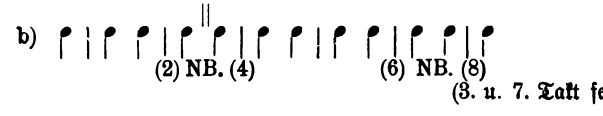
Eine ganz gewöhnliche Erscheinung ist das Fehlen des ersten leichten Wertes, d. h. der Anfang eines Tonstücks mit der schweren Zeit. Derselbe ist nicht darauf beschränkt, daß der erste Takt des Auftakts entbehrt, vielmehr kann auch die erste Gruppe des leichten Takts entbehren, ja der Vordersatz kann sogleich mit der schweren Gruppe ansetzen oder gar gänzlich fehlen, sodaß sogleich der Nachsatz eintritt, der auch nicht einmal vollständig zu sein braucht. Man nennt die Fälle, wo ein größeres Stück der Periode fehlt, Anfänge ex abrupto („herausgerissene", d. h. mitten in der Periode beginnende).

Auch innerhalb der Periode ist der Ausfall eines leichten Gliedes möglich. Selten fällt weniger als ein Takt aus, doch kommt auch das sogar fortgesetzt vor, nämlich in der Form der unvollständigen Gruppenbildung mit nur 3 Zählzeiten (der 1., 3., 5. und 7. Takt entbehren der leichten Zeit):



(vgl. Katechismus „Kompositionslehre" I., S. 84 ff.). Häufiger, aber nur ausnahmsweise längere Zeit fortgesetzt, ist das Ausfallen eines leichten Taktes, derart, daß einem schweren gleich der schwere der nächsten Gruppe folgt (hier und überall, wo wir vom Aufbau der Perioden sprechen, verstehen wir unter einem Takt die Bildung von zwei (oder drei) wirklichen Zählzeiten der oben definierten Art, während in der Notierung der Komponisten manchmal ein Takt vier oder sechs Zählzeiten enthält, also eigentlich zwei Takte vereinigt, oder aber nur eine Zählzeit, sodaß erst zwei oder drei Takte zusammen einen wirklichen Takt ergeben):

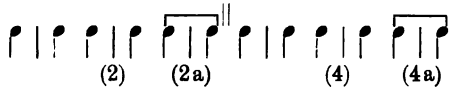




Digitized by Google

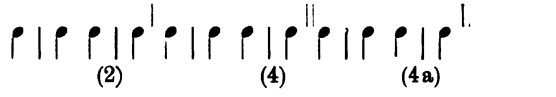
Das Gegenteil, daß ein schweres Glied fehlte, ist unmöglich, weil das schwere unter allen Umständen der Repräsentant ist; ein Takt, dessen schwere Zeit übersprungen wurde, ist überhaupt nicht da, eine Gruppe, deren schwerer Takt fehlte, ebensowenig, vielmehr ist in allen solchen Fällen das scheinbar alleinstehende Glied anderweit unterzubringen. Nur in Fällen effektiven Abbrechens mitten im Gedanken kann ein leichtes Glied vorkommen, dem das zugehörige schwere nicht folgt (in allen Potenzen möglich); dem Abbrechen folgt dann meist ein wieder Zurückgreifen, ein neuer Anlauf, der besser zum Ziele führt, manchmal auch ein neuer Gedanke. Die in solchen Fällen etwa eingeschobene Pause hat dann keinen reellen rhythmischen Wert, sondern bedeutet nur ein zeitweiliges Aufhören der Empfindung des Rhythmus. Wo sonst zwei leichte Glieder nach einander vorkommen, hat man eine sogenannte Triolen-Bildung vor sich, die keineswegs auf die kleineren Werte von der Zählzeit ab beschränkt ist. Die Triole setzt an Stelle der Zweiteilung die Dreiteilung, geht also stets von der nächst größeren Einheit aus: die Triole von Zählzeiten von der Einheit des Taktwertes, die Takt-Triole von der Einheit der Gruppe, die Gruppen-Triole von der Einheit des Halbsatzes — vielleicht sogar die Triole von Halbsätzen von der Einheit der Periode. Der Umstand, daß der Sachverhalt in allen solchen Fällen durch Beschleunigung deutlicher wird, ist wohl ein hinlänglicher Beweis für die Richtigkeit der Definition. Übrigens ist es aber keineswegs geboten, solche Triolen höherer Ordnung etwa genau in den Zeitwert zu pressen, den zwei Glieder einnehmen würden. Die genaue Zeitdauer größerer Werte entzieht sich durchaus der Kontrolle des Bewußtseins; daher werden solche größere Triolen schon hinlänglich verdeutlicht, wenn ihr Anfang beschleunigt wird, später können sie, ja müssen sie wieder zum Normalwert zurücklenken.

Wohl zu unterscheiden von (aber leicht zu verwechseln mit) den größeren Triolenbildungen sind die Wiederholungen schwerer Glieder, die einfachsten und leichtest verständlichen Formen der Erweiterung des Umfangs der Periode. Dieselben sind durchaus im Großen, was die Verlängerung der Dauer der schweren Zeit auf das Doppelte im Kleinen ist, kommen aber ebenfalls nur selten fortgesetzt vor (nur bei Brahms sind sie wirklich häufig). Für die Gruppe bedeutet das die Wiederholung (sei es die getreue, oder die überbotene, emphatische, oder die echoartige, abgeschwächte) des schweren Taktes; selbst eine abweichende Ausfüllung des Zeitwertes (also mit anderen Motiven) ist ohne Widerspruch gegen unsere Erklärung der Erscheinung zulässig:



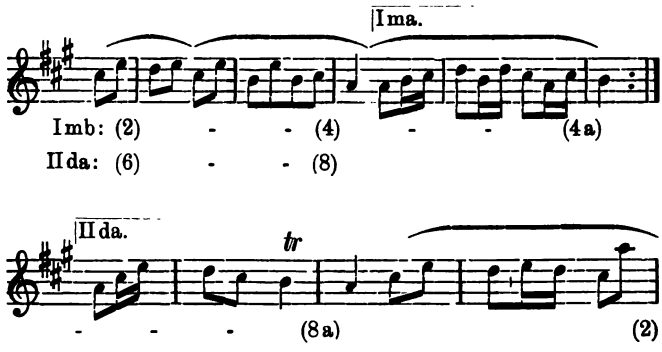
Digitized by Google

Für den Halbsatz ergiebt sich die Wiederholung der zweiten Gruppe als dem entsprechende Bildung (doch ist natürlich auch am Schluß des Halbsatzes die Wiederholung nur des schweren Taktes der zweiten Gruppe möglich):

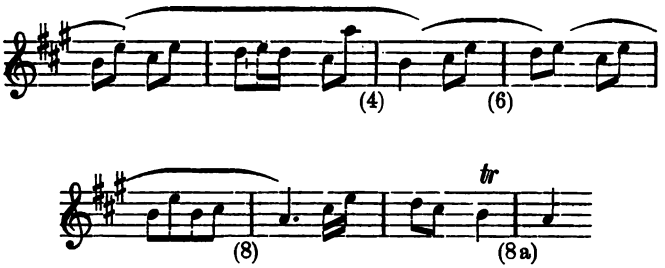


Für die Periode ergiebt sich die Wiederholung des ganzen Nachsatzes als dem entsprechend, ohne kleinere Wiederholungen (des 8. Taktes, der 4. Gruppe) auszuschließen. Die besonders bei Beethoven so beliebten, sich mehr und mehr verkürzenden Wiederholungen am Schluß der Periode sind so zu erklären, daß zunächst der Nachsatz, dann dessen letzte Gruppe und endlich deren letzter Takt wiederholt wird. Natürlich bindet sich Beethoven dabei nicht an ein bestimmtes Schema, sondern wiederholt, jenachdem es der Inhalt wünschenswert macht, auch wohl den Nachsatz zweimal und springt dann gleich zur mehrfachen Wiederholung des Schlußtaktes über und setzt die Verkürzung auch gelegentlich noch weiter fort, sodaß das wiederholte Motiv nur einer Zählzeit entspricht.

Durch Kombination der aufgewiesenen Abweichungen von der strengen Symmetrie des Aufbaues sind nun, wie leicht zu ermessen, eine fast unbegrenzte Zahl freier Bildungen möglich. So ist z. B. das von Beethoven variierte Thema aus dem „Waldmädchen" von Wranitzky in seinem Hauptteile fünftaktig; es beginnt mit dem schweren (2.) Takt, wiederholt die zweite Gruppe (mit Anderswendung der Harmonie) und bildet den Nachsatz ebenso. Der Vordersatz der zweiten Periode ist regelmäßig gebaut, der Nachsatz ist dem der ersten Periode genau entsprechend:

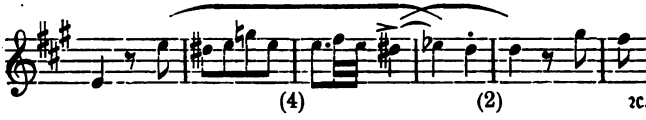


Digitized by Google

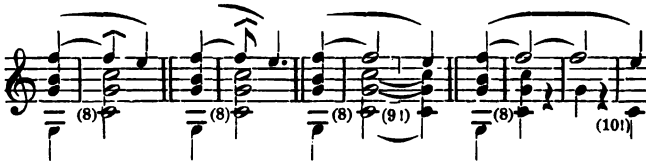


Noch müssen wir einer rhythmischen Komplikation Erwähnung thun, welche zu den allerhäufigsten gehört und leicht irre führen kann, wenn man bei einem regulär vorbereiteten Schlusse auch wirklich einen Abschnitt finden zu müssen meint, nämlich der Umdeutung einer schweren Zeit zu einer leichten. Im kleinsten Rahmen, d. h. als Umdeutung einer schweren Zählzeit zu einer leichten, kommt dieselbe wohl nur ganz ausnahmsweise vor; ganz gewöhnlich ist sie dagegen im größten Rahmen als Umdeutung des Schlußtakts einer Periode zum Anfangstakt (gleichviel ob zum ersten oder aber zweiten) einer neuen Periode. Es ist das eigentlich eine durchaus polyphone Bildung, sofern man sie so verstehen muß, daß eine Stimme oder eine Gruppe von Stimmen ihren Satz zu Ende führt und gleichzeitig eine andere einen neuen Satz beginnt; allein dieselbe kommt doch auch homophon vor, derart, daß dieselbe Stimme beginnt, welche eigentlich enden müßte. Selbstverständlich geht nicht der neue Anfang im Ende auf, sondern das Ende im neuen Anfang, d. h. der Vortrag hat die Schlußbildung nur bis zum Moment des Einsatzes des neuen Anfanges zu führen. Diese Verschränkungen von Anfang und Ende können auch derart erweitert werden, daß der neue Anfang nicht den vollen Abschluß abwartet, d. h. nicht auf den Schlußwert selbst (Beginn des 8. Taktes) geschieht, sondern bereits mit eigenem Auftakt in denselben hinübertritt. Ja es ist möglich, daß bereits der 7. Takt zum 1. Takte der neuen Periode wird und daß eine Stimme die erste Periode zum Schluß bringt, während die andere die neue beginnt, sodaß beide, zwei Takte lang miteinander gehen (besonders bei Bach kommen solche Fälle vor, wo unter einem langer Hand vorbereiteten Schlusse im vorletzten Takt das Thema einsetzt und zur Geltung kommt, ohne doch eine Empfindung des Schlusses an seiner rechten Stelle ganz zerstören zu können; der 8. Takt wird dann sozusagen nachträglich zweiter). Etwas dieser Erscheinung durchaus ähnliches im kleinen ist die Umdeutung einer weiblichen Endung zum neuen Anfange, nur daß dabei keine Störung des Rhythmus entsteht. Wenn z. B. Beethoven im 1. Satze der Sonate Op. 2. II schreibt:

Digitized by Google



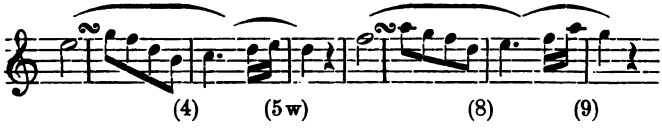
so ist das doppelt gedeutete dis (es) unter der Bogenkreuzung eigentlich Auflösung des vorgehaltenen e im Dominantseptimenakkord h dis fis a, wird aber, da es zugleich Anfangston des nächsten Halbsatzes ist (der den ersten auslöscht, zugleich zum Vorhalt (es) in dem neuen Dominantseptimenakkorde d fis a c. Sofern dieses Beispiel ein modulierendes ist, gewährt es uns einen Ausblick auf den Inhalt des nächsten Kapitels, dem wir aber hier nicht vorgreifen können; dagegen erinnert uns die weibliche Endung daran, noch einiges ergänzende über Schlußbildungen zu sagen, welche über den eigentlich schlußfähigen Wert hinausragen. Die einfachste Art derselben ist die eigentliche weibliche Endung, welche durch eine Vorhaltslösung innerhalb der Schlußharmonie entsteht, mag der vorgehaltene Ton eine Zählzeit oder weniger oder mehr Zeit für sich in Anspruch nehmen:



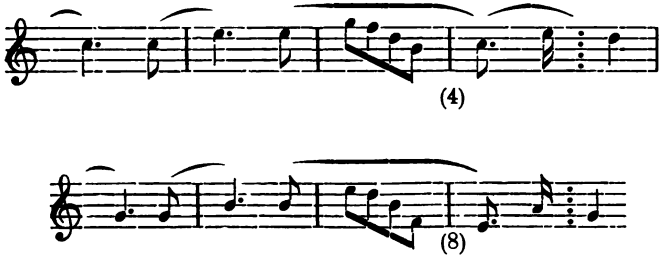
Hier sehen wir die Möglichkeit, über den achten Takt hinaus zu einem neunten, zehnten, ja vielleicht noch weiter zu kommen. Das letzte Beispiel zeigt aber auch bereits, wie innerhalb einer Schlußwirkung noch neue Motivbildung möglich ist; die Unterstimme bildet mit ihrem g — c ein Anschlußmotiv, das allerdings hier kaum etwas anderes ist als eine Wiederholung der Schlußgruppe, die wir oben betrachteten. Das Thema der „Waldmädchen-Variationen" mit seiner abweichenden Gestaltung des wiederholten Schlußgliedes mag uns aber beweisen, daß im Banne einer Schlußwirkung auch noch andere Bildungen möglich sind, nämlich selbständige Fortbewegungen der Harmonie, die aber doch nicht zum folgenden Gliede der Periode gerechnet werden dürfen. Der vierte Takt des Themas macht einen Ganzschluß; die Wiederholung der Gruppe wandelt ihn zu einem Halbschlusse um. Ähnliches ist auch im engeren Rahmen, d. h. in unmittelbarer Nähe der Schlußwirkung selbst möglich, zunächst bei solchen Themen, die im Vorder- und Nachsatz mit dem schweren Takt

Digitized by Google

beginnen, aber doch die Überspringung des leichten Taktes vermeiden, z. B. (w = weiblich):



Hier ist der fünfte Takt durchaus nicht leichter Takt der dritten Gruppe, gehört nicht mit dem sechsten zu engerer Einheit zusammen, sondern ist Anhang zum vierten, aber doch nicht Schlußwiederholung, deutet auch nicht etwa den vierten zum dritten zurück, sondern steht thatsächlich unter seiner Hoheit, strebt aus dem Banne seiner Schlußwirkung heraus, ohne sich ganz von ihm losmachen zu können. Auch in noch kleineren Dimensionen ist dieselbe Bildung nachweislich, z. B. wenn wir dasselbe Thema so umbilden:



Diese „Anschluß-Motive" machen in gar manchem Falle das Erkennen der Perioden-Gliederung sehr schwer. Daß ein Anschlußmotiv die Ganzschlußwirkung in eine Halbschlußwirkung verwandeln kann, ohne doch die Konsonanz der den Ganzschluß machenden Harmonie in Frage zu stellen, oder umgekehrt, die Halbschlußwirkung in eine Ganzschlußwirkung, ohne doch die Dominanten zur Vorhaltsharmonie zu machen, sei nicht zu übersehen; gerade darin liegt der stärkste Beweis dafür, daß das Anschlußmotiv im Banne der Schlußwirkung steht, die auf seinen relativ schwersten Wert **übergeht.**

Daß man mit einfachem Abzählen der Takte mit 1—8, um darnach die Harmoniewirkungen zu bestimmen, nicht weit kommt, ist wohl nach unserer Darstellung leicht ersichtlich. Denn außer der melodischen Zeichnung (der Nachahmung der Motive) ist für die richtige Erkenntnis des rhythmischen Aufbaues gerade der harmonische

Digitized by Google

Inhalt der sicherste Führer. Um so wichtiger erscheint aber der wiederholte Hinweis auf die Einfachheit der eigentlichen Grundlagen der harmonischen Satzbildung, die Kadenzen mit den drei Hauptharmonien: Tonika, Unter- und Oberdominante. Man wolle nicht jedes beliebige Konglomerat von Tönen, wie es das Gewirr der Stimmen gelegentlich ergeben kann (besonders bei reicherer Figuration) als besondere, für sich bedeutsame Harmonie erkennen, sondern suche vielmehr die Hauptpfeiler, welche den Bau tragen, herauszufühlen, frage sich, wo eine wirkliche neue Harmoniewirkung eintritt und bestimme danach umgekehrt die Natur des Satzbaues. Wenn auch von zehn Musikstücken nur eins vom schlichten Schema der strengen Symmetrie ernstlich abweicht (nur der Anfang mit dem 2. Takt ist auch bei schlichtester Musik sehr häufig), so enthalten doch gerade die schönsten und unsterblichsten Werke solche Probleme in größerer Zahl und fesseln gerade dadurch das Interesse dauernd.

III. Kapitel: Modulation.

19. Worin besteht das Wesen der Modulation im engeren Sinne?

Manche nennen die Bewegung der Harmonie überhaupt, d. h. ganz allgemein die Aufeinanderfolge verschiedener Akkorde, also auch die sich auf leitereigene Harmonien beschränkende Bewegung innerhalb derselben Tonart Modulation. Wir müssen daher nachdrücklich darauf hinweisen, daß wir unter Modulation durchaus den Wechsel der Tonalität, den Übergang der Tonikabedeutung auf einen anderen Klang, das effektive Verlassen der Tonart verstehen; daß mit der Erreichung einer neuen Tonika zugleich alle anderen Harmonien ihre Bedeutung wechseln müssen, ist wohl einleuchtend, da eben die Bedeutung eines Klanges von seiner Stellung zur Tonika abhängt. Wenn wir noch weiter Modulation und Ausweichung unterscheiden, so verstehen wir unter letzterer eine derartige Wegbewegung von der Haupttonart, daß es erst noch einer Schlußwirkung innerhalb der neuen Tonart bedürfte, um die Modulation vollständig zu machen, mit anderen Worten:

Ausweichung ist die Hinbewegung zu einer neuen Tonart, Modulation die Festsetzung in derselben mittels eines Schlusses.

Wohl zu unterscheiden von der eigentlichen Modulation sind Tonalitätssprünge, d. h. kontrastierende Gegenüberstellungen verschiedener Tonarten ohne Übergang, sozusagen

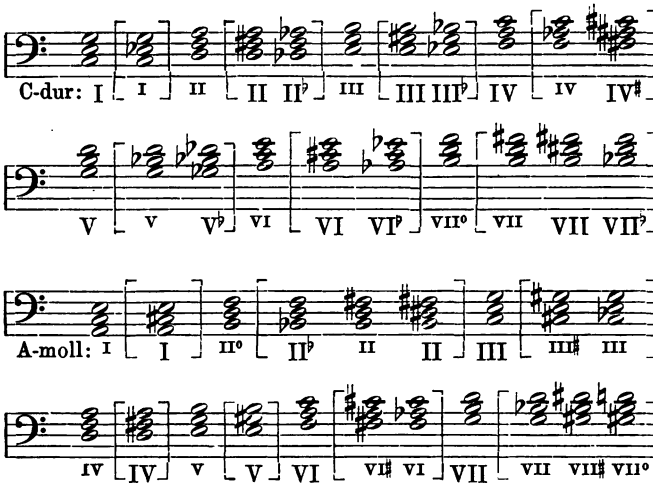
Digitized by Google

Modulationen ohne Ausweichung; dieselben finden dann statt, wenn in der einen Tonart vollständig abgeschlossen und darauf in einer neuen Tonart ein neuer Satz begonnen wird. Tonalitätssprünge sind die loseste Art der Verbindung zweier Tonarten und finden sich am häufigsten, sind beinahe selbstverständlich, wo ein größeres Werk sich in mehrere selbständige Teile (Sätze) scheidet, d. h. die Mittelsätze von Sonaten, Symphonien u. s. w. stehen gewöhnlich in anderer Tonart als der Anfangs- und Schlußsatz und zwar entbehren sie in der Regel der überleitenden Modulation (die vereinzelten Ausnahmen bekräftigen nur die Regel). Auch sind Tonalitätssprünge etwas gewöhnliches in solchen Tonstücken, welche keinen Durchführungsteil, überhaupt wenig sogenannte thematische Arbeit enthalten, sondern mehrere Themen lose verknüpfen, ohne ihren Gegensatz zu vermitteln und auszugleichen, so besonders bei Tanzstücken aller Art, Märschen und den in neuerer Zeit an die Stelle jener getretenen liedartigen (lyrischen) Stücken (Charakterstücken, Phantasien, Capricen, Liedern ohne Worte, Bagatellen, Kinderstücken, Novelletten u. s. w.). Der Tonalitätssprung verzichtet auf die sehr hoch anzuschlagenden ästhetischen Wirkungen der Umdeutung der Harmonien, des Wechsels der Funktion derselben und gewinnt dafür die allerdings auch wertvolle Wirkung des Kontrasts. Gerade so, wie nach dem Hauptklange jeder andere Klang als etwas anderes, fremdes erscheint, das aber von jenem aus beurteilt und verstanden wird und dadurch seinen besonderen Sinn erhält, ebenso erhält die durch Tonalitätssprung eingeführte fremde Tonart Sinn und Bedeutung durch ihre Stellung zur Haupttonart. Es ist daher nicht verwunderlich, daß sich Tonalitätssprünge vorzugsweise auf die Gegenüberstellung von Tonarten beschränken, deren Toniken gegen einander direkt verständlich sind, d. h. nicht auf einen dritten, beiden näher stehenden Klang hinweisen. Nur in einem Punkte macht sich aber der Unterschied der Dimensionen doch entscheidend bemerkbar, nämlich in der erhöhten Bedeutung welche die Terzverwandtschaft gewinnt. Wenn innerhalb der C-dur-Tonart der A-moll-Akkord (e-Unterklang) als Tonika mit Sexte oder als Unterdominante mit großer Septime verstanden werden kann und verstanden wird, weil dadurch die Auffassung längerer Reihen von Harmonien wesentlich erleichtert und vereinfacht (nämlich auf die drei Funktionen: Tonika, Unterdominante und Oberdominante zurückgeführt) wird, so ist es dagegen unmöglich, eine derartige Auffassung der Nebenharmonien durchzuführen, wo dieselben nicht als einzelne Scheinklänge, sondern in Gesellschaft ihrer Dominanten als selbständige Toniken auftreten. Durch den Wegfall der Überleitung (in dem ja das Wesen des Tonalitätssprungs beruht) schwinden zugleich alle die melodischen Hindernisse, welche, wie wir S. 38 f. sahen, die Auffassung der Terzklänge erschweren. Die mittels Tonalitätssprunges neu einsetzende Tonika steht außer melodischem Zusammenhang mit der alten und wirkt rein harmonisch, wird als selbständiger Klang verstanden und nach ihrem Verhältnis zum Hauptklange der Haupttonart beurteilt.

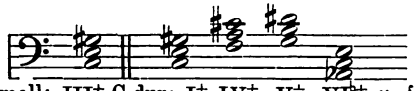
Digitized by Google

20. Hat man nicht besondere Namen auch für die damit sich ergebenden weiteren Funktionen der Klänge?

Die ältere Lehre geht von der Tonleiter aus und unterscheidet die verschiedenen möglichen Klänge nach ihrem Geschlecht und nach der Stufe der Tonleiter, auf welcher sie zu finden sind; z. B. ist der a-moll-Akkord (o-Unterklang) in C-dur der Dreiklang mit kleiner Terz (kleine Dreiklang) auf der sechsten Stufe der C-dur Tonleiter, der As-dur-Akkord aber würde der große Dreiklang auf der erniedrigten (!) sechsten Stufe sein, nach der üblichen Bezeichnungsweise (große Zahl = Durakkord, kleine Zahl = Mollakkord):



Die Null bei der kleinen Zahl bedeutet hier den aus zwei kleinen Terzen bestehenden sogenannten verminderten Dreiklang, d. h. das Gebilde, welches wir S. 24 als unvollständigen Septimenakkord (ohne Prime) kennen lernten; der übermäßige Dreiklang, jenes aus zwei großen Terzen bestehende Gebilde, dessen verschiedene Bedeutungen aus S. 43, Ib. (Ende der ersten Zeile), S. 44, Id., S. 48, IVb., 1. Zeile, IVd. u. f. w. zu ersehen sind, wird in dieser von Gottfried Weber erfundenen Art der Akkordbezeichnung ausgedrückt durch ein + oder | bei der großen Zahl, z. B.:



Digitized by Google

Leider ift diefe Art der Bezeichnung trotz ihrer Schwerfälligkeit doch unzulänglich, ganz abgefehen davon, daß fie ganz einfache Harmoniefolgen komplizierter erfcheinen läßt als andere minder einfache. Der Übergang vom C-dur-Akkord zum As-dur-Akkord würde mittels derfelben bezeichnet werden müffen als:

C-dur: I—VI♭ oder C-moll: I—VI oder F-moll: V—III

d. h. er erfchiene in keinem Falle als etwas direkt-verftändliches, da C-dur die 6. Stufe erniedrigen muß, um das Fundament für den Akkord zu gewinnen, während C-moll das Gefchlecht des tonifchen Akkords verwandeln müßte; nur in F-moll find beide Harmonien heimifch, aber eben auf den F-moll-Akkord (c-Unterklang) bezogen.

Wir wenden daher eine andere, zuerft in des Verfaffers „Harmonielehre" (Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel) gebrauchte Bezeichnungsweife an, welche Harmoniefchritte direkt nach dem Verwandtfchaftsverhältnis der Haupttöne benennt; dabei heißen:

Schritte = Folgen von Klängen gleichen Gefchlechts (beide Dur oder beide Moll)

Wechfel = Folgen von Klängen gegenfätzlichen Klanggefchlechts (der erfte Dur, der zweite Moll oder der erfte Moll, der zweite Dur).

Jenachdem nun die Haupttöne der Klänge einer Quinte oder Terz von einander abftehen, heißen die Harmoniefolgen Quintfchritte oder Terzfchritte, refp. Quintwechfel und Terzwechfel; dabei wird der Mollakkord entfprechend unferen Darlegungen S. 4 ff. als Unterklang nach feinem oberften Tone benannt. Anftatt Oberklang brauchen wir das abkürzende Zeichen +, anftatt Unterklang °. Da nun aber von jedem Tone aus dasfelbe Intervall nach oben und nach unten beftimmt werden kann, z. B. von c aus die Quinte nach oben = g, die Quinte nach unten = f, fo erhalten wir eine weitere Zufatzbeftimmung, welche davon abhängt, ob das Intervall im Sinne des Klangprinzips des Ausgangsklanges ein fchlichtes oder aber ein gegenfätzliches ift; alfo z. B. ift vom C-dur-Akkorde aus g die fchlichte Quint, f die Gegenquint, e die fchlichte Terz, as die Gegenterz. Es giebt daher ftets vier verfchiedene Harmoniefolgen, bei denen der Abftand der Haupttöne (Primen) derfelbe ift:

a) fchlichter ... Schritt (gleiches Klanggefchlecht, das Intervall der Haupttöne im Sinne des erften Klanges).
b) Gegen- ... Schritt (gleiches Klanggefchlecht, aber das Intervall der Haupttöne gegenfätzlich).
c) (fchlichter) ... Wechfel (verfchiedenes Klanggefchlecht, das Intervall der Haupttöne im Sinne des erften Klanges).
d) Gegen- ... Wechfel (verfchiedenes Klanggefchlecht, das Intervall der Haupttöne gegenfätzlich).

Alfo find zunächft die vier Arten der Harmoniefolgen, bei denen das Intervall der Haupttöne eine Quinte ift:

Digitized by Google

1) schlichter Quintschritt, z. B. c^+ — g^+ oder ^0e — ^0a.
2) Gegenquintschritt, z. B. c^+ — f^+ oder ^0e — ^0h.
3) (schlichter) Quintwechsel, z. B. c^+ — ^0g oder ^0e — a^+.
4) Gegenquintwechsel, z. B. c^+ — ^0f oder ^0e — h^+.

Folgende vier weisen als Abstand der Primen eine (große) Terz auf:

5) schlichter Terzschritt, z. B. c^+ — e^+ oder ^0e — ^0c.
6) Gegenterzschritt, z. B. c^+ — as^+ oder ^0e — ^0gis.
7) (schlichter) Terzwechsel, z. B. c^+ — ^0e oder ^0e — c^+.
8) Gegenterzwechsel, z. B. c^+ — ^0as oder ^0e — gis^+.

Eine kleine Schwierigkeit macht die korrekte Unterscheidung der Harmoniefolgen, bei denen der Abstand der Haupttöne eine kleine Terz beträgt; die kleine Terz entsteht durch Versetzung des 5. Teiltones über dem 3. hinweg oder was dasselbe ist, durch Umkehrung (Oktavversetzung) der Sexte. Der 5. Teilton ist gegen den dritten verständlich durch Beziehung auf den gemeinschaftlichen Hauptton, im Dursinne oder Mollsinne (vgl. S. 3 u. 7); jenachdem der Ausgangsklang ein Ober- oder Unterklang ist, wird die eine oder die andere Beziehung als die selbstverständliche erscheinen: danach aber bestimmt sich, ob die steigende oder die fallende kleine Terz die schlichte ist. So ist z. B. von c^+ aus a die schlichte kleine Terz, weil im f-Oberklange c dritter, a fünfter Teilton ist, c — a also ein dem Durprinzip entsprechendes steigendes Intervall; von ^0e aus dagegen ist g die schlichte kleine Terz, weil im h-Unterklange e dritter, g fünfter Teilton ist also das Intervall ein dem Mollprinzip entsprechendes fallendes ist. Also:

9) schlichter Kleinterzschritt, z. B. c^+ — a^+ oder ^0e — ^0g.
10) Gegen-Kleinterzschritt, z. B. c^+ — es^+ oder ^0e — ^0cis.
11) (schlichter) Kleinterzwechsel, z. B. c^+ — ^0a oder ^0e — g^+.
12) Gegenkleinterzwechsel, z. B. c^+ — ^0es oder ^0e — cis^+.

Durch Kombination zweier Quintschritte in derselben Richtung (z. B. c [g] d) entsteht der Doppelquintschritt, einfacher (mit Verengung des Intervalls um eine Oktave, vgl. S. 8) Ganztonschritt genannt, dessen vier Formen sind:

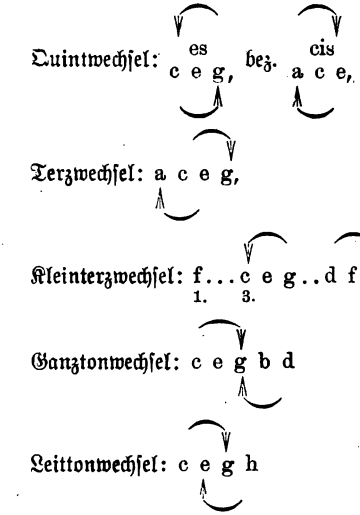
13) schlichter Ganztonschritt, z. B. c^+ — d^+ oder ^0e — ^0d.
14) Gegen-Ganztonschritt, z. B. c^+ — b^+ oder ^0e — ^0fis.
15) (schlichter) Ganztonwechsel, z. B. c^+ — ^0d oder ^0e — d^+.
16) Gegenganztonwechsel, z. B. c^+ — ^0b oder ^0e — fis^+.

Durch Kombination des Terzschrittes mit dem Quintschritt in derselben Richtung (z. B. c [g] h) entsteht der Leittonschritt (vgl. S. 39), der folgende vier Harmoniefolgen ergiebt:

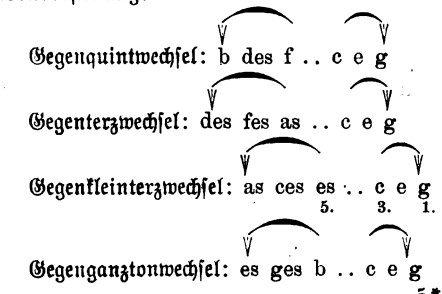
Digitized by Google

17) schlichter Leittonschritt, z. B. c^+ — h^+ oder ^0e — f^0.
18) Gegenleittonschritt, z. B. c^+ — des^+ oder ^0e — ^0dis.
19) (schlichter) Leittonwechsel, z. B. c^+ — ^0h oder ^0e — f^+.
20) Gegenleittonwechsel, z. B. c^+ — ^0des oder ^0e — dis^+.

Damit sind wir bereits ziemlich an der Grenze der Verständlichkeit angelangt; es ist leicht zu bemerken, daß die Gegen=...Wechsel überall die schwerstverständlichen Formen sind, während die schlichten Wechsel durchweg noch leichter verständlich sind als die schlichten und Gegen=Schritte. Es kommt das daher, weil bei den schlichten Wechseln der gegenteilige Klang sich nach dem Hauptklange zu erstreckt und zum Teil sogar identische Töne ergiebt:



Dagegen führt der Gegen=Wechsel stets in ein ganz anderes Gebiet der Tonvorstellung:



Digitized by Google

Gegenleittonwechsel: ges heses des .. c e g

Alle Gegen-Wechsel und — wenn auch nicht in gleichem Maße — alle Gegen-Schritte führen in Dur aus der Region der ♯ mehr in die Region der ♭, in Moll aus der Region der ♭ mehr in die Region der ♯ und sind gerade daran stets leicht kenntlich. Man halte also fest: Schritte nach der Obertonseite oder (was dasselbe ist) nach der Seite der Kreuze sind von Dur aus schlichte, Schritte nach der Untertonseite, der Seite der Been, sind von Moll aus schlichte.

Wir nennen noch die wenigen weiter möglichen Harmonieschritte, zunächst die durch Kombination zweier Quintschritte und eines Terzschrittes (z. B. c [g..d..] fis) entstehenden Tritonusschritte (übermäßige Quartschritte):

21) schlichter Tritonusschritt, z. B. c^{+} — fis^{+} bez. ^{0}e — ^{0}b.
22) Gegentritonusschritt, z. B. c^{+} — ges^{+} bez. ^{0}e — ^{0}ais.
23) Tritonuswechsel, z. B. c^{+} — ^{0}fis bez. ^{0}e — b^{+}.
24) Gegentritonuswechsel, z. B. c^{+} — ^{0}ges bez. ^{0}e — ais^{+} (unverständlich).

Von den Doppelterzschritten (übermäßigen Quintschritten) ist wohl nur der Doppelterzwechsel noch verständlich:

25) Doppelterzwechsel, z. B. c^{+} — ^{0}gis bez. ^{0}e — as^{+}.

Während die aus einem Terzschritt und einem Kleinterzschritt (z. B. c [— e —] cis) kombinierten chromatischen Harmonieschritte nicht gerade selten vorkommen:

26) schlichter Chroma-Schritt, z. B c^{+} — cis^{+} bez. ^{0}e — ^{0}es.
27) Gegenchromaschritt, z. B. c^{+} — ces^{+} bez. ^{0}e — ^{0}eis.
28) Chromawechsel, z. B. c^{+} — ^{0}cis bez. ^{0}e — es^{+}.

Vielleicht ist auch noch der

29) übermäßige Sekundwechsel, z. B. c^{+} — ^{0}dis bez. ^{0}e — des^{+} noch verständlich zu machen. Als letzten bringen wir endlich den leichtestverständlichen aller Schritte, die Verbindung eines Klanges mit seinem Gegenklange, den Seitenwechsel, bei welchem der Hauptton derselbe ist:

30) Seitenwechsel, z. B. c^{+} — ^{0}c bez. ^{0}e — e^{+}.

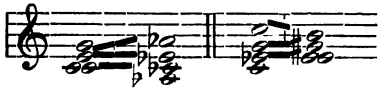
Haben wir damit eine für alle Fälle ausreichende Terminologie der Harmonieschritte geschaffen, so ist doch nicht zu übersehen, daß eine große Zahl der hier aufgeführten Harmonieschritte nicht als solche wirklich aufgefaßt werden. So dürfte z. B. der Ganztonwechsel kaum je als solcher aufgefaßt werden, da er der Verwechselung mit einer uns bereits geläufigen Harmoniefolge der geschlossenen Tonart unterliegt; ^{0}a — g^{+} wird stets verstanden werden als f^{+} — g^{+}, bei der f^{+} in der scheinkonsonanten Form mit Sexte ohne Quint auftritt. Ebenso verschwindet der scheinbar so häufige Tritonusschritt in der Folge Unterdominante — Oberdominante, indem jene mit der neapolitanischen Sexte auftritt (c^{+} — fis^{+} = $^{0}h^{\flat}$ [mit Vorhalt von c vor h] — fis^{+}).

Digitized by Google

Auch die Leittonschritte zerfließen in der tonalen Harmonik zumeist bei näherer Betrachtung in Unterdominante (mit neapolitanischer Sexte) — Tonika, z. B. c^+ — h^+ statt ^0h — h^+, oder aber stellen sich als einfache Wechselharmonien der S. 33 beschriebenen Art heraus. Wo dagegen Modulationen stattfinden, kommen doch auch die komplizierten Schritte wirklich zur Geltung, wenn auch mit nachträglicher Umdeutung der ersten Harmonie, wie wir bald sehen werden. Für die ausgezeichnete Wirkung der Tonalitätssprünge zu den Tonarten der schlichten und Gegen-Terz- und Kleinterzklänge giebt es dagegen keine andere Erklärung als die direkte Verständlichkeit und volle Auffassung der neuen Tonika im Sinne wirklicher im ersten Grade verwandten Klänge. Die für Tonalitätssprünge — sei es für Mittelsätze cyklischer Werke oder für Trios tanzartiger oder liedartiger Sätze — besonders zur Geltung kommenden Tonarten sind daher:

A. Die Tonart des schlichten Quintklanges (z. B. C-dur — G-dur; A-moll [^0e] — D-moll [^0a]).
B. Die Tonart des Gegenquintklanges (z. B. C-dur — F-dur; A-moll [^0e] — E-moll [^0h]).
C. Die Tonart des Seitenwechselklanges (z. B. C-dur — F-moll [^0c]; A-moll [^0e] — E-dur).
D. Die Tonart des Quintwechsels (z. B. C-dur — C-moll [^0g]; A-moll [^0e] — A-dur).
E. Die Tonart des Terzwechsels (Paralleltonart, z. B. C dur — A-moll [^0e]; A-moll [^0e] — C-dur).
F. Die Tonart des Leittonwechsels (z. B. C-dur — E-moll [^0h]; A-moll [^0e] — F-dur).
G. Die Tonart des schlichten Terzklanges (z. B. C-dur — E-dur; A-moll [^0e] — F-moll [^0c]).
H. Die Tonart des Gegenterzklanges (z. B. C-dur — As-dur; A-moll [^0e] — Cis-moll [^0gis]).
I. Die Tonart des schlichten Kleinterzklanges (z. B. C-dur — A-dur; A-moll [^0e] — C-moll [^0g]).
K. Die Tonart des Gegenkleinterzklanges (z. B. C-dur — Es-dur; A-moll [^0e] — Fis-moll [^0cis]).

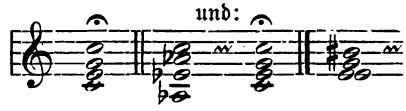
Zwar ebenfalls durch Kontrast wirkend, sobald sie erkannt sind aber doch wohl geradezu umgekehrt zu motivieren sind eine Anzahl anderer Tonarten für zweite Sätze und Trios, nämlich diejenigen, bei denen die neue Tonika von der alten aus durch Halbtonfortschreitungen mit oder ohne Bindungen einzelner Töne zu erreichen ist, wie z. B. C-dur — As-moll (^0es) oder C-moll (^0g) — E-dur:



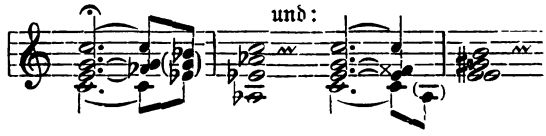
Digitized by Google

Hier wird selbst in den Fällen, wo der neue Satz in ganz anderer Tonlage und Farbe anhebt als der alte schloß, die Möglichkeit der Leittonfortschreitungen der einzelnen Stimmen vom Ohre begriffen. Gerade dieses Faktum vermag uns aber auch Aufschluß zu geben über das innerste Wesen der eigentlichen Tonalitätssprünge: hier wie dort ist es eine Art Schlußwirkung, die aus der alten Tonart in die neue überführt; ist wirklich das Bewußtsein der alten Tonart bei Beginn des neuen Satzes noch lebendig, so muß notwendig ein Hinübergehen in die neue Tonart von der alten in der Auffassung sich vollziehen, d. h. wo eigentliche Modulation fehlt, tritt der Tonalitätsschritt direkt als solcher ins Bewußtsein, natürlich mit einer Art Schlußwirkung: darum eben lehnt das Ohr gewisse zu schwer verständliche Tonalitätssprünge ab, und eben darum nimmt es wieder harmonisch noch schwerer verständliche hin (wie die Wechselharmonien, S. 33 ff.), wo die Melodik, die effektive oder mögliche Führung der einzelnen Stimmen, eine Brücke bildet.

So sehen wir schließlich doch den prinzipiellen Unterschied zwischen Tonalitätssprung und eigentlicher Modulation in nichts zerfließen: die abschließende alte Tonika wird zur Dominante oder Wechselharmonie der neuen und wir müssen vielleicht gar:



verstehen als:



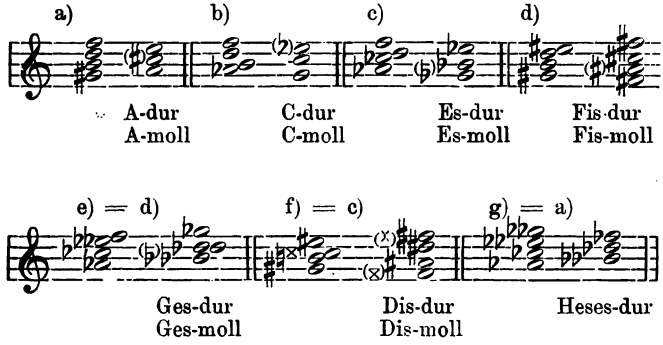
obgleich die volle Verständlichkeit des Terzschrittes als solchen wohl außer Frage steht; in der That erfolgt ja dann auch der Terzschritt der Tonalität nur sucht das Ohr von der damit erreichten neuen Tonika aus die alte in einem Sinne zu verstehen und mit ihr fertig zu werden, wie wir es bei bleibender Tonart ohne Modulation mit den Terzklängen sich abfinden sahen (S. 41). So betrachtet erscheint der Tonalitätssprung als die verkümmerteste Form der eigentlichen Modulation, welche daher die höchsten Kunstformen, vor allem die Sonatenform (1. Satz der Sonate) entschieden ablehnen. Die eigentliche Modulation zieht aus der Umdeutung der Klänge die größten ästhetischen Wirkungen und findet ihre schönste Aufgabe darin, die-

Digitized by Google

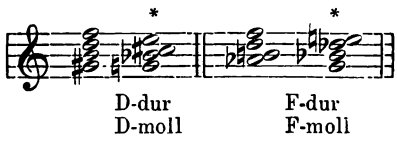
selbe nicht plötzlich und ruckweise, sondern allmählich vorzunehmen, sodaß eine starke Spannung entsteht, deren Lösung die Seele mächtig ergreift.

21. Giebt es bestimmte besondere Mittel für die Modulation aus einer Tonart in die einzelnen anderen?

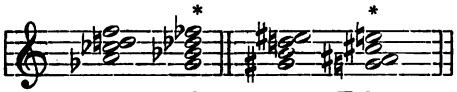
Man hat vielfach versucht solche aufzuweisen, d. h. gewisse Kniffe und Kunstgriffe einzuüben, welche den erwünschten Zweck jederzeit ohne Besinnen zu erreichen befähigen. Solche Mittel sind z. B. der enharmonisch vieldeutige aus lauter kleinen Terzen bestehende sogenannte „verminderte Septimenakkord", ferner die verschiedenen übermäßigen Sextakkorde, der Quartsextakkord u. a. m. So gehört z. B. der Akkord gis h d f zunächst leitereigen nach A-moll (°e) oder wenigstens A-Durmoll und A-dur oder vielmehr A-Molldur, kann aber, wenn seine einzelnen Töne alle oder zum Teil enharmonisch umgedeutet werden zu folgenden Dur- und Molltonarten schließen:



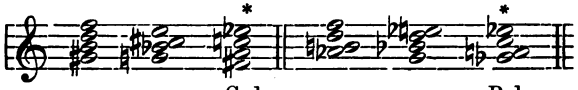
Da ferner jeder dieser verminderten Septimenakkorde (die wir S. 46, IIIa., 48, Va. u. m. als Dominantharmonien mit Zusatztönen und ausgelassenem Haupttone kennen lernten), zu einem zweiten Gebilde gleicher Art fortschreiten kann, indem die folgende Tonika gleich wieder zur Dominante wird:

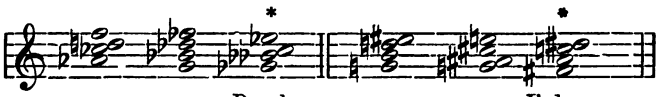


Digitized by Google

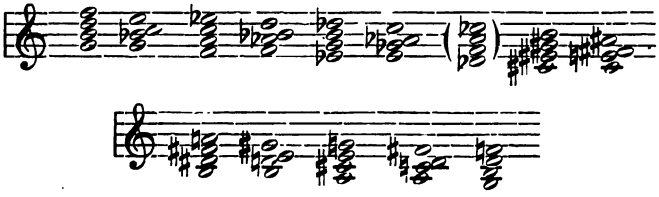


so ist damit sogleich wieder die Möglichkeit des Schlusses zu weiteren vier Dur- bez. Molltoniken gegeben, und die fernere Folge eines dritten verminderten Septimenakkordes öffnet auch den Weg zu den letzten vier Dur- und Molltonarten:





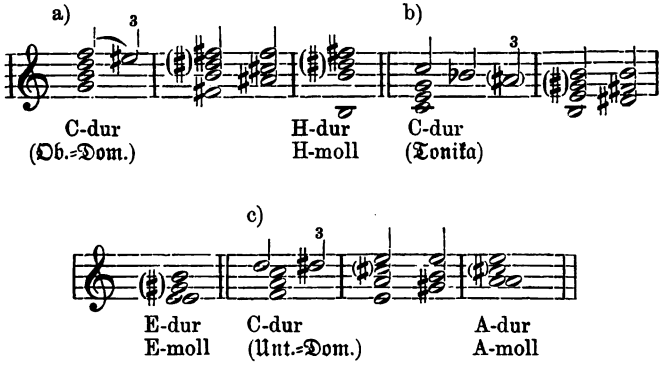
Die Möglichkeit, von jeder beliebigen Tonika nur vermittelst eines oder zweier oder dreier halbtonweise heruntertretenden verminderten Septimenakkorde zu jeder beliebigen anderen Tonika zu schließen, liegt also thatsächlich vor, und wem nichts besseres im Moment einfällt, der kann sich damit jederzeit leicht aus der Verlegenheit helfen. Allein das Mittel ist kaum höher anzuschlagen als der Quintenzirkel, d. h. die fortgesetzte Verwandlung der neu erreichten Tonika in eine Oberdominante:



Digitized by Google

mittels deren man früher oder später auch in jede beliebige Tonart gelangt. Die Quintenprogression hat vor der Modulation mit enharmonisch umgedeuteten verminderten Septimenakkorden den Vorzug strenger Logik voraus. Die eigentliche Enharmonik ist immer mehr oder weniger eine Irreleitung des Ohres, die wohl gelegentlich mit gutem Effekt möglich ist, keinesfalls aber als selbstverständliches Mittel für alle Fälle parat gehalten werden darf.

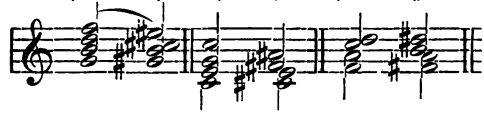
Ganz anders steht es um die beiden anderen oben genannten Mittel, die übermäßigen Sextakkorde und den Quartsextakkord. Das Intervall der übermäßigen Sexte fällt enharmonisch zusammen mit dem der natürlichen Septime; jede kleine Septime kann aber nur in eine einzige übermäßige Sexte und nicht in drei-, vierfacher Weise wie der verminderte Septimenakkord umgedeutet werden; die übermäßige Sexte, zu welcher die Septime umgedeutet wird, ist stets Terz der neuen Harmonie:



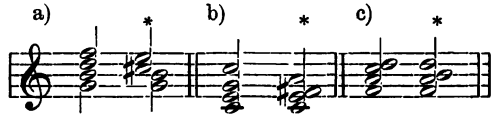
Hier wird bei a die alte Dominante (g h d f) zum Dominantakkord auf cis mit verminderter Quint und kleinem Sekundvorhalt vor der Prime (d eis g h h statt cis eis gis h), d. h. zur Dominante der Dominante der neuen Tonart (gleiche Bedeutung hat der neue Akkord bei b und c) oder aber — was dasselbe ist — zur Molldominante mit Sexte und alterierter (erhöhter) Prime (statt e g h | d); bei b tritt scheinbar die Septime, thatsächlich aber gleich die übermäßige Sexte zur Tonika, bei c wird die schlichte Sexte bei der Unterdominante erhöht; in allen drei Fällen behalten aber die drei Töne des ursprünglichen Klanges ihre Stufenbedeutung, kein einziger wird enharmonisch verwandelt, die Chromatik bei c trifft nur den dissonanten Zusatzton der alten Harmonie, die durch ihn zur Scheinkonsonanz wird (die Prime

Digitized by Google

wird erniedrigte Quinte, die Terz wird Septime, die Quint wird kleine None bez. kleine Sekunde). Ein Blick lehrt, daß dasselbe noch einfacher zu erreichen ist, nämlich indem die neue Dominante gleich mit reiner Quinte und ohne Vorhalt (ohne None) eintritt:



oder aber, indem der neue Akkord sich unzweifelhaft und ohne alterierte Töne als Unterdominante der neuen Tonart einführt:



Wenn auch in keiner Weise behauptet werden soll, daß diese Form stets jener vorzuziehen sei, so ergiebt sich doch, daß die Kaprizierung auf den übermäßigen Sextakkord Manier ist, die nicht zu fortgesetzter Anwendung empfohlen werden kann: nur als ein Mittel von vielen ist diese Manipulation gut zu heißen.

Alle drei Beispiele führen zugleich zum Quartsextakkord der neuen Tonika (nach Generalbaßbenennung; richtiger zur neuen Dominante mit Quarten- und Sextenvorhalt, nach der neuen Bezifferung also zum Quartsextakkord der Dominante). Das Ergreifen des Quartsextakkordes besonders auf eine rhythmisch einigermaßen schwere Zeit ist in der That ein vortreffliches Mittel, für einen Klang Tonikabedeutung vorzubereiten. Der große Quartsextakkord, wo seine Auffassung als Konsonanz ausgeschlossen ist, muß definiert werden als eine Vorhaltsform der Oberdominante, welche zum voraus die künftige Tonika zeigt; aber er allein hat doch keine zwingende Kraft: er kann wohl weiter führen, wird aber stets eine fatale Lücke hinter sich empfinden lassen, wenn sein Eintritt nicht anderweit gut vorbereitet ist. Oben bei a, b und c ist der Akkord der übermäßigen Sexte die Dominante derjenigen Dominante, welche in Gestalt des Quartsextakkordes auftritt (cis^7 führt zu fis$^6_4$, fis^7 zu h$^6_4$, h^7 zu e$^6_4$) oder aber die zugehörige Unterdominante (h^{VII} — fis$^6_4$, e^{VII} — h$^6_4$, h^{VII} — e$^6_4$). Das Stichwort „Quartsextakkord" hat daher ebenfalls nur als Nothelfer Wert und Bedeutung; als Ausgangspunkt einer rationellen Anleitung zum modulieren kann auch dies Gebilde nicht dienen.

Digitized by Google

Der Verfasser hat in seiner „Systematischen Modulationslehre" (Hamburg, bei J. F. Richter) ausführlicher nachgewiesen, daß vielmehr die Umdeutung eines Kadenzmoments zu einem anderen (in einer anderen Tonart) dieser naturgemäße Ausgangspunkt sein muß. Die dort niedergelegten Grundsätze erfahren im folgenden einige wesentliche Ergänzungen.

22. Welche Wege öffnen sich der Modulation durch Umdeutung der Tonika zur Dominante oder irgend einer Scheinkonsonanz einer anderen Tonart?

Aus § 14—15 wissen wir, daß der C-dur-Akkord außer als Tonika vorkommen und zu verstehen sein kann als:

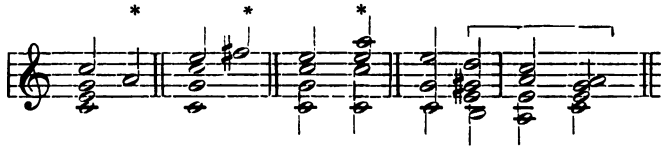
1. Unterdominante von G-dur,
2. Oberdominante von F-dur oder F-moll,
3. Akkord der dorischen Sexte in G-moll,
4. scheinkonsonante Form (mit Sexte bez. großer Septime) der Tonika oder Molloberdominante in A-moll,
5. scheinkonsonante Form (mit Sexte bez. großer Septime) der Unterdominante oder Tonika in E moll,
6. scheinkonsonante Form der Molloberdominante in D-moll,
7. Akkord der neapolitanischen Sexte (scheinkonsonante Form der Unterdominante) in H-moll und H-dur, sowie in doppelt übertragenem Sinne in D-dur,
8. erborgte Trugschlußharmonie in E-dur (vgl. S. 32),
9. als Wechsel- oder Durchgangsharmonie in verschiedenen Tonarten.

Es fragt sich also, durch welche Mittel man die Umdeutung des C-dur-Akkordes zu dem einen oder dem anderen Sinne erzwingen bez. logisch vorbereiten kann.

Wir wissen von S. 22 f. her, daß diejenige Gestalt der Unterdominantharmonie besonders charakteristisch ist, welche die Oberdominante (die ihr in der Kadenz gewöhnlich folgt) schon zum voraus mit andeutet, also die mit hinzugefügte Sexte (die der Quint der Oberdominante entspricht); wir wissen auch, daß diese Form gern mit Weglassung der Quinte als Scheinkonsonanz (Mollakkord) auftritt. Es wird daher ein gutes Mittel sein, die Umdeutung der Tonika zur Unterdominante, also die Modulation in die Tonart der Oberdominante vorzubereiten, wenn man der Tonika die Sexte beigiebt oder auch die scheinkonsonante Form wählt (C-dur-Akkord als A-moll-Akkord). Vergegenwärtigen wir uns ferner, daß die G-dur-Tonart leitereigen den Ton fis statt f hat, so wird ein weiterer Hinweis auf die künftige Stellung des Klanges darin liegen, wenn wir für eventuelle Figuration (Verzierung des e oder g, Durchgang von e zu g oder umgekehrt) statt f fis, die übermäßige Quarte wählen. Wir wissen auch von S. 34 f. her, daß alle Harmonien, auch die Scheinharmonien, durch ihre speziellen Dominanten (als wenn sie selbst Tonikabedeutung hätten) vorbereitet oder verziert werden können und daß sie dadurch mehr hervorgehoben werden. Ein Klang

Digitized by Google

der umgedeutet werden, der die Modulation entscheiden soll, bedarf solcher Hervorhebung wohl; wir werden daher den im Gewande des A-moll-Akkordes auftretenden C-dur-Akkord mit dem E-dur-Akkord verzieren (umschreiben) können, ohne seiner Umdeutung zur Unterdominante von G-dur entgegenzuarbeiten. So erhalten wir folgende Ansätze für diese erste Umdeutung:



die sämtlich nichts anderes bezwecken, als uns aus der regulären Kadenz der C-dur-Tonart:

$$c^{+} \text{ — } f^{6} \text{ — } g^{7} \text{ — } c^{+}$$

in die reguläre Kadenz der G-dur-Tonart:

$$g^{+} \text{ — } c^{6} \text{ — } d^{7} \text{ — } g^{+}$$

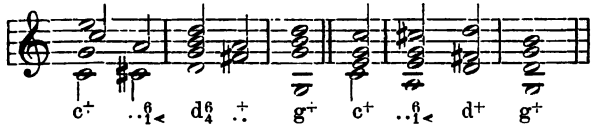
hinüberzuleiten, sodaß also ein Denkprozeß sich abspinnt, der am einfachsten durch die Formel:

$$c^{+} \,..\, (f^{6} \,..\, g^{7} \,..\, c^{+})$$
$$\searrow$$
$$(g^{+}) \,..\, c^{6} \,..\, d^{7} \,..\, g^{+}$$

auszudrücken ist. Was innerhalb des C-dur vorausgegangen oder was innerhalb des G-dur nachfolgt, kann dabei ganz außer Acht gelassen werden, d. h. die Bewegung innerhalb des C-dur kann, ja wird vorher ganz anderen Möglichkeiten benutzt, andere Mittel ausgebeutet haben als die C-dur mit G-dur gemeinsamen und die nachfolgende Vollendung der G-dur-Kadenz wird sich gewiß aller der Bildungen enthalten, welche Gefahr bringen, nach C-dur zurück zu geraten, sie wird also mehr die Obertonseite von G als die Untertonseite hervorkehren, eventuell noch über die Dominante hinüber greifen, z. B. durch chromatische Veränderung der neu gewonnenen Unterdominante c^{6} zur zweiten Oberdominante a^{7} (durch Erhöhung des c zu cis). Damit erkennen wir aber zugleich ein neues sicheres

Digitized by Google

Mittel, dem c^+ die Tonikabedeutung zu nehmen und sie für g^+ zu gewinnen: wir können gleich die Tonika c^+ zur zweiten Oberdominante der angestrebten G-dur-Tonart machen durch Erhöhung ihres Grundtones:



Ob die Erreichung der Tonika G-dur eine wirkliche Modulation oder nur eine Ausweichung wird, hängt vom rhythmischen Sachverhalt ab; erreicht man die neue Tonika auf einen in hohem Grade schlußfähigen Wert, d. h. einen solchen, der eine größere Symmetrie abschließt (8. Takt), so wird die Modulation eine vollständige sein, auch wenn in einem folgenden Satze wieder zurückgegangen wird. Nur eine Ausweichung liegt vor, wenn die neue Tonika auf einen zwar schweren, aber nicht den schwersten Zeitwert des Periodengliedes, also z. B. auf den 6. Takt erreicht wird; soll dann die neue Tonart zur Geltung kommen, so muß sie auch durch den Rest der Periode bis zum 8. Takt festgehalten werden, d. h. der Schluß muß bekräftigt werden: nichts hindert aber, vom 6. zum 8. Takt schon wieder zur Haupttonart zurückzukehren. Eine vollständige Modulation auf den 4. Takt (Halbsatzende) ist zwar möglich, doch nur in langsamer Bewegung (Adagio, Andante) überzeugend; bei schnellem Tempo wird sie nur als Ausweichung wirken, d. h. bereits im Nachsatz die Rückwendung zur Haupttonart wieder erwarten lassen. Sehr häufig ist daher der Aufbau, daß der Vordersatz die Haupttonart festhält (vielleicht im 4. Takte einen Halbschluß macht) und den Entscheidungspunkt der Modulation, d. h. den umzudeutenden Akkord auf den 6. Takt bringt, sodaß sich im 6. Takt der Knoten schürzt, der seine vorläufige Lösung, den Schluß zur neuen Tonika auf dem 8. Takt findet; damit ist dann die Notwendigkeit weiterer Fortsetzung gegeben, denn wir können nicht in der neuen Tonika bleiben, sondern streben zur Haupttonart zurück. Da die Rückwendung zur Haupttonart selbstverständlich ist, so wird, wenn die zweite achttaktige Periode in ihr abschließen soll, der Rückgang gern möglichst aufgeschoben, d. h. der größere Teil der zweiten Periode hält die fremde Tonart fest und erst im Nachsatz womöglich nach dem 6. Takt erfolgt die Rückbildung; doch sind auch die Bildungen sehr häufig, daß der ganze Nachsatz schon wieder in der Haupttonart steht oder doch sofort (im 5. Takt) zurücklenkt. Diese allgemeinen Bemerkungen gelten nicht nur für die soeben aufgewiesene Modulation zur Oberdominante, sondern ebenso für alle anderen und sollen als Norm für die kleinen Modulationsübungen des praktischen Teils dienen.

Digitized by Google

Der C-dur-Akkord ist Oberdominante in F-dur und F-moll; um ihm diese Oberdominantbedeutung zu geben, wenn er vorher Tonika der Haupttonart war, gilt es vor allem, ihm die Septime beizufügen (b), welche dem Unterdominantgrundtone sowohl in F-dur als F-moll entspricht. Leider bildet aber wie wir wissen, die Oberdominante gewöhnlich das vorletzte Glied, die Penultima der Kadenz. Stellen wir die beiden Kadenzen, die von C-dur und die von F-dur einander gegenüber und machen uns den Übergang deutlich:

$$c^{+} \,..\, (f^{6} \,..\, g^{7} \,..\, c^{+})$$

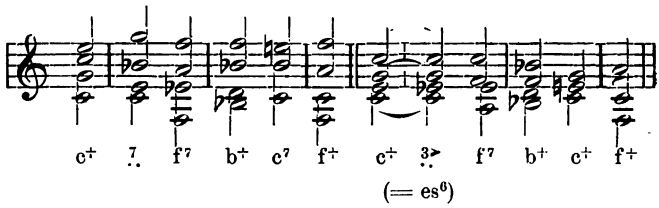
$$(f^{+} \,...\, b^{6} \,..) \; c^{7} \,..\, f^{+}$$

so stürzt die sich ergebende modulierende Kadenz:

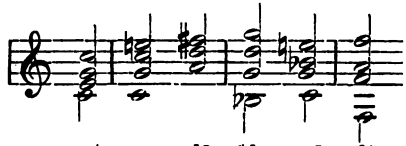
Tonika I Oberdom. Tonika II

$$c^{+} \;...\; c^{7} \;...\; f^{+}$$

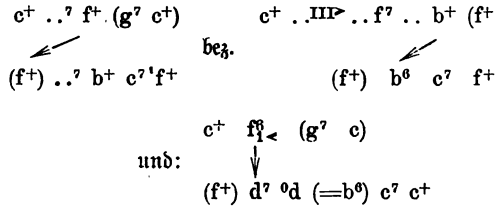
rapide ohne jedwede Unterdominantwirkung zu Ende; es fehlt ihr also gerade das kräftigste Element, die pièce de resistance (wörtlich! das Kraftstück des Widerstands). Das mag für Rückgänge angehen z. B., wenn auf dem 6. Takt die Modulation zur Oberdominante gemacht worden ist und von dieser noch zum 8. Takt der Schluß zur alten Tonika bewirkt werden soll. Für eine kräftige Vorwärtsmodulation zur Unterdominante dagegen taugt dieses Vorgehen nicht. Es wird daher zweckmäßig sein, zunächst die Unterdominante der neuen Tonart anzustreben, d. h. den B-dur-Akkord oder auch G-moll-Akkord (scheinkonsonante Form von b^{6}) einzuführen, und zwar mit Nachdruck unter Vorausschickung seiner Oberdominante (f^{7} oder d^{7}); dabei ist der C-dur-Akkord selbst sehr wohl zur Vermittelung zu verwenden, mag er nun direkt zum F-dur-Akkord mit Septime (f^{7}) führen oder aber alteriert mit es statt e ($3^{\flat}$) als scheinkonsonante Form der Unterdominante des angestrebten B-dur-Akkordes, oder aber als Akkord der dorischen Sexte vor d^{7}, welcher zum G-moll-Akkord führt:



Digitized by Google



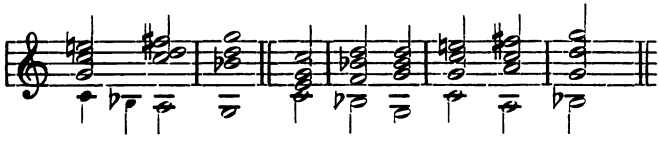
Die verbundenen beiden Kadenzen sehen dann so aus:



und:

d. h. alle drei haben nicht nur eine einfache, sondern eine doppelte Unterdominantwirkung, die zweite geht sogar in der Ausgangskadenz bis zur zweiten Unterdominante (vertiefte Unterdominantwirkung, vgl. S. 29). Natürlich können wir die Spezialmöglichkeiten hier nicht erschöpfen (gut wäre z. B. auch $c^+ .. {}^{III>} (= g^{VII}) — {}^0d (= b^6) — c^7 — f^+$); es muß genügen anzudeuten, worauf es ankommt.

Ist die Umdeutung der Tonika zum Akkord der dorischen Sexte nicht nur eine zufällige Aushilfe wie hier im dritten Falle, sondern das Endziel der Modulation, so wird man gut thun durch figurative Mittel, etwa ein durchgehendes b in irgend einer Stimme die Auffassung zu unterstützen, oder aber schon möglichst sich der Unterdominantseite zuzuwenden:

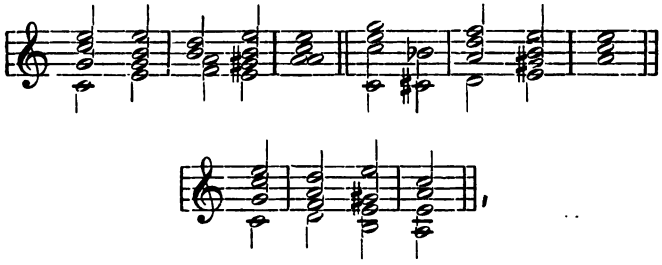


Der C-dur-Akkord als Scheinkonsonanz in A-moll = e^{VI} oder $h^{VII>}$ gehört zwischen Tonika und Molloberdominante, also zu Anfang der Kadenz (vgl. S. 27):

$${}^0e — (c^\tau) — {}^0h — a^{VII} — e^7 — {}^0e$$

Digitized by Google

zieht daher nach sich noch genug Fortbewegung der Harmonie, um eine kräftige Wirkung zu ermöglichen, kann aber auch die Septime annehmen und die chromatische Erhöhung seines Grundtons, sodaß er zur Dominante der Unterdominante wird:

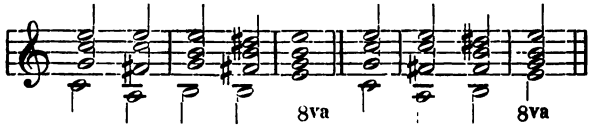


Wir weisen wieder nur auf, wie einfach der Weg ist; in der Praxis wird gelegentlich die Kadenz durch den Quartsextakkord oder durch andere Vorhaltsbildungen und Zwischenharmonien wesentlich erweitert werden, oder sie wiederholt beliebig Glieder u. s. f. Vor allem aber wird der metrische Aufbau die Wirkung erst recht vollenden. Man vergesse nicht, daß die Abwickelungen der Kadenzen einen wesentlichen Teil des musikalischen Inhaltes bilde und daß insbesondere die Unterdominantwirkungen gern wieder an metrisch korrespondierender Stelle auftreten (2. mit 6. Takt, 3. mit 7. Takt ꝛc.); wo diese Übereinstimmung nicht besteht, erscheint sogleich der Inhalt als ein anderer.

Soll der C-dur-Akkord Scheinkonsonanz (Tonika mit großer Unterseptime oder Unterdominante mit Untersexte) in E-moll werden, so führt er uns ganz in den Anfang der neuen Kadenz, da er die volle Unterdominantwirkung noch nach sich zuläßt:

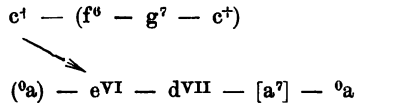
$$c^{+} \quad — \quad (f^{6} \quad — \quad g^{7} \quad — \quad c^{+})$$

$$(^{0}h) \quad — \quad h^{VII} \text{ [oder } e^{VI}] \quad — \quad e^{VII} \quad — \quad h^{7} \quad — \quad ^{0}h$$

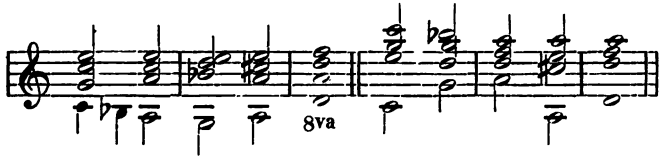


Digitized by Google

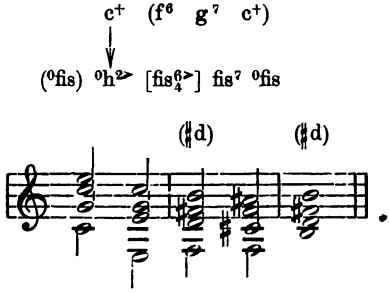
Schwieriger ist die Umdeutung zur scheinkonsonanten Form der Molloberdominante (mit VI) in D-moll, da uns die Molloberdominante überhaupt recht ungeläufig ist; immerhin ist aber auch diese Form mit guter Wirkung möglich und führt ebenfalls ganz in den Anfang der neuen Kadenz:



Eine gelinde Vorbereitung durch ein durchgehendes b, das auf das 0d hindeutet, ist immer zu empfehlen, wenn man nicht vorzieht, c+ durch Erhöhung des c zu cis zur Oberdominante von 0a umzuwandeln und noch eine vollständige Kadenz in D-moll nachfolgen zu lassen, ein Verfahren, das wir weiterhin würdigen werden:

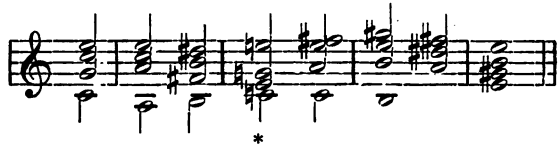


Um den C-dur-Akkord zum Akkord der neapolitanischen Sexte (statt 0h) in H-moll oder H-dur umzudeuten; ist der bequemste Weg, daß e in den Baß gelegt und verdoppelt wird, doch ist auch die Beibehaltung der Verdoppelung von c möglich; da der Akkord Unterdominantbedeutung hat, so ist die Kadenz noch deutlich und wirksam genug:



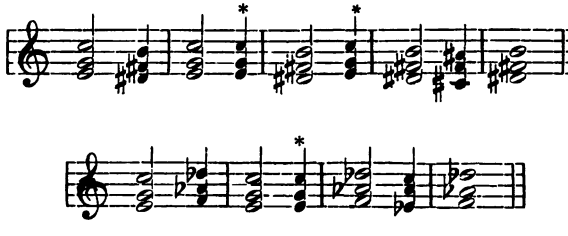
Zur Trugschlußharmonie kann der C-dur-Akkord eigentlich erst nach erfolgter Modulation umgedeutet werden; d. h. wenn ich setze:

Digitized by Google



so erfolgt doch eigentlich die Modulation schon durch den Eintritt des H-dur-Akkordes nach dem A-moll-Akkord, d. h. mittels Umdeutung der scheinkonsonanten Form des Sextakkordes der Tonika (c^6) zur Mollunterdominante, gehört also zu den durch Umdeutung von Nebenklängen bewirkten Modulationen (§ 23 ff.). Doch ist nicht zu übersehen, daß das nochmalige Auftreten des C-dur-Akkordes den Übergang wesentlich mildert und überzeugender gestaltet.

Die Tonika zu einer Wechsel- oder Durchgangsharmonie umdeuten, ist immer bedenklich und problematisch; es ist das doch sogut wie, oder noch mehr als die Enharmonik der verminderten Septimenakkorde eigentlich ein kleiner Betrug, eine Irreführung der Auffassung. Gut zu heißen ist diese Art der Modulation, wenn sie nur wie zum Schein geschieht, d. h. bald wieder rückgängig gemacht wird: sonst wird derjenige, welcher ein starkes Tonalitätsgefühl, d. h. ausgebildeten Musiksinn hat, immer ein gewisses Mißbehagen empfinden, sich betrogen, genasführet fühlen. Einige Beispiele mögen zeigen, wie solche Umdeutungen überhaupt möglich sind. S. 32—33 erkannten wir den H-dur- und Des-dur-Akkord als mögliche Wechselharmonien des C-dur-Akkords; soll nun umgekehrt der C-dur-Akkord als Wechselharmonie des (tonischen) H-dur- oder Des-dur-Akkords erscheinen, so wird es für solche Umdeutung vor allem rhythmischer Mittel bedürfen, d. h. der H-dur- bez. Des-dur-Akkord wird auf die schwere Zeit zu schieben und nachdrücklicher einzuführen, eventuell anderweit mit seinen Dominanten zu umgeben sein:



Von den Umdeutungen zu Durchgangsharmonien dürfte wohl die bereits oben erörterte zum Akkord der dorischen Sexte die einzige wohlpraktikable sein.

Digitized by Google

Die Umdeutungen einer Molltonika z. B. des A-moll-Akkordes zu einer Dominante bez. einer Scheinkonsonanz sind analog zu bewerkstelligen und zu beurteilen:

Der A-moll-Akkord ist nach S. 27 ff. außer als Tonika von A-moll verständlich als:

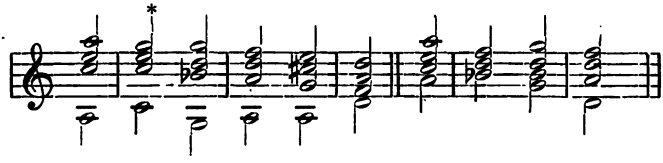
I. Moll-Oberdominante in D-moll.
II. Unterdominante in E-moll.
III. Akkord der phrygischen Terz (Molloberdominante) in D-dur.
IV. Scheinkonsonanz in C-dur.
V. Scheinkonsonanz in F-dur.
VI. Scheinkonsonanz in G-dur.
VII. Akkord der lydischen Quarte in B-dur.
VIII. erborgte Trugschlußharmonie in C-moll.
IX. Wechselharmonie von B-moll und Gis-moll.

Die Umdeutung zur Molloberdominante erfolgt durch nachdrückliche Betonung der für dieselbe charakteristischen (wenn auch uns wenig geläufigen) Sexte, eventuell in der scheinkonsonanten Form des C-dur-Akkordes (vgl. oben S. 81) sowie figurativ mittels Einführung der Terz der Unterdominante der angestrebten Tonart (b) in der Figuration; die zu verbindenden Kadenzen sind:

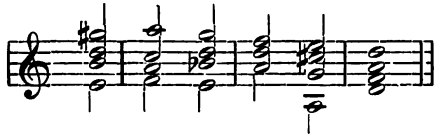
$$^{0}e \;-\; (^{0}h \;-\; a^{VII} \;-\; e^{7} \;-\; {}^{0}e)$$

$$\Downarrow$$

$$^{0}a \;-\; e^{VI}\;[c^{+}] \;-\; d^{VII}\;[b^{+}] \;-\; a^{7} \;-\; {}^{0}a$$



Wird in der der Modulation vorausgehenden Kadenz statt der abschließenden Tonika (0e) die Trugschlußharmonie f a c eingeführt, so ist der Übergang noch besser:



Das bequemste Mittel freilich — die Verwandlung der Molltonika in eine Duroberdominante (cis statt c) werden wir erst weiterhin zu betrachten haben.

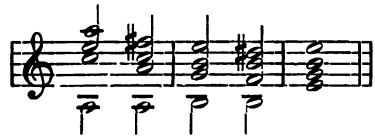
Digitized by Google

Zur Unterdominante wird der A-moll-Akkord durch Beigabe der natürlichen Septime umgedeutet — eins der wichtigsten Modulationsmittel. Die zu verbindenden Kadenzen sind:

$$^0e - (^0h - a^{VII} - [e^7] - {}^0e)$$

$$^0h - {}^0fis - e^{VII} - (h^7) - {}^0h$$

Der Satz macht keinerlei Schwierigkeit:

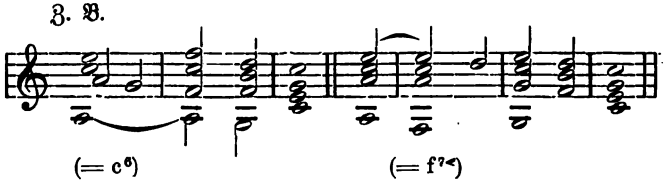


Der A-moll-Akkord als Scheinkonsonanz in C-dur gehört vor die Unterdominante:

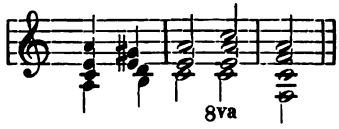
$$^0e\ (-\ {}^0h - a^{VII}\ [e^7] - {}^0e)$$

$$c^+ \ldots^6\ (^0e) - f^6 - g^7 - c^+$$

z. B.



Als Scheinkonsonanz in F-dur findet sich zwar der A-moll-Akkord auch als vorletzter Akkord der Kadenz (Sextenvorhalt vor der Quint im C-dur-Akkord), kann aber als solcher nur selten zur Modulation benutzt werden, z. B.:



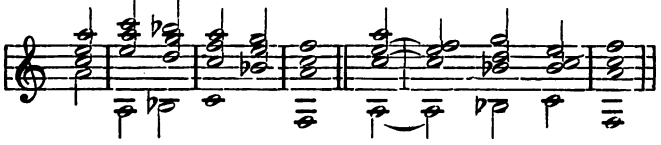
Seine gewöhnliche Stelle ist vielmehr direkt nach der Tonika, zu Anfang der Kadenz:

Digitized by Google

^0e (— ^0h — a^{VII} — $[e^7]$ — ^0e)

(f^+) . . $7^>$ — b^6 — c^7 — f^+

z. B.:

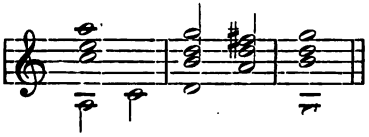


Am besten heimisch ist er aber in G-dur, wo er die gewöhnliche scheinkonsonante Form der Unterdominante (c^6) bildet:

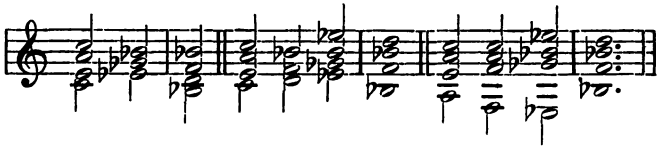
^0e — (^0h — a^{VII} — $[e^7]$ — ^0e)

(g^+) — c^6 — d^7 — g^+

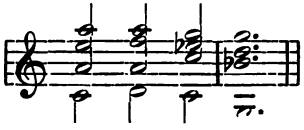
z. B.:



Ungewohnter ist er uns als Gegenbild des Akkords der neapolitanischen Sexte, als Akkord der lydischen Quarte in B-dur:



und übertragen (in G-moll):



Digitized by Google

Im ersten Falle liegt der Akkord in der neuen Kadenz zu nahe dem Ende, als daß sich ohne eine weitere nachfolgende Kadenz die Tonart befriedigend festsetzen könnte:

$$^{0}e\ (-\ ^{0}h\ -\ a^{VII}\ -\ e^{7}\ -\ ^{0}e)$$

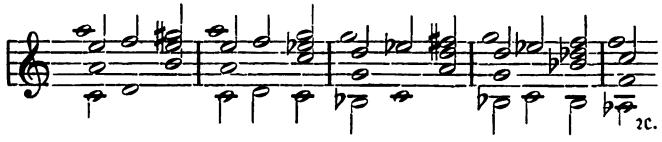
$$(b^{+}\quad es^{6})\ +f^{II<}\quad b^{VII}\quad b^{+}$$

im zweiten folgt dagegen der Akkord direkt der Tonika selbst als scheinkonsonante Form der Molloberdominante:

$$^{0}e\ -\ (^{0}h\ -\ a^{VII}\ -\ e^{7}\ -\ ^{0}e)$$

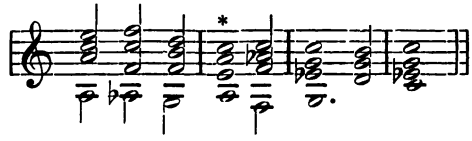
$$^{0}d\ -\ [a^{VI=}]\ +f^{II}\ -\ g^{VII}\ -\ (d^{7})\ -\ ^{0}d$$

Wenn daher letztere Modulation nicht ganz ins Ohr will, so liegt das nur daran, daß wir überhaupt die Molloberdominante nicht hinlänglich gewohnt sind. Immerhin versteht man nach paarmaligem Hören Sequenzen wie die folgende:



bei der fortgesetzt die Tonika zum Akkord der lydischen Quarte in übertragenem Sinne umgedeutet wird.

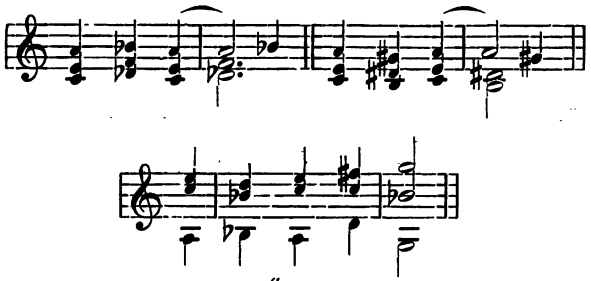
Die Einführung des A-moll-Akkordes als Trugschlußharmonie in C-moll setzt natürlich ebenso die bereits erfolgte Modulation nach C-moll voraus, wie die Einführung des C-dur-Akkordes als Trugschlußharmonie in E-dur die Wendung dahin voraussetzte:



Auch hier ist die eigentliche Modulation durch chromatische Veränderung einer Dominante (as = 3<) bewirkt, worauf wir später zurückzukommen haben.

Digitized by Google

Für die Umdeutung der Molltonika zur Wechsel- oder Durchgangsharmonie gilt das oben über die gleiche Umdeutung der Durtonika bemerkte; trotz der bequemen Möglichkeit (besonders dreistimmig) ist dieselbe nur von geringem Wert:



23. Welche Wege erschließen sich der Modulation durch Umdeutung der Dominanten?

Auf die Gefahr hin, daß unsere Darstellung etwas nüchtern schematisch erscheint, müssen wir doch auch die anderweiten Möglichkeiten der Umdeutung der Harmonien einer eingehenden Betrachtung unterziehen. Auch genügt es nicht, dieselben einzeln zu erkennen; der Kompositionsschüler wird sie alle mehrfach praktisch üben müssen um das ganze weite Bereich der Harmonie seiner Phantasie zu erschließen. Wir dürfen uns aber unter Hinweis auf die ausführlichere Darlegung der letzten Paragraphen kürzer fassen und begnügen uns, die einzelnen Kombinationen unter Hinweis auf die zu verbindenden Kadenzen, an je einem Notenbeispiel aufzuzeigen.

Die Dur-Unterdominante der C-Durtonart (f^+) kann umgedeutet werden:

1. zur Tonika (in F-dur),
2. zur Oberdominante (in B-dur),
3. zum Akkord der dorischen Sexte (in C-moll),
4. zur Scheinkonsonanz der Paralleltonart (A-moll),
5. zur Scheinkonsonanz der Parallele der Unter-Dominante (D-moll),
6. zur Scheinkonsonanz mit Bedeutung der Molloberdominante (in G-moll),
7. zum Akkord der neapolitanischen Sexte (in E-moll, E-dur und übertragen in G-dur),
8. zur erborgten Trugschlußharmonie in A-dur,
9. zur Wechselharmonie von E-dur und Ges-dur.

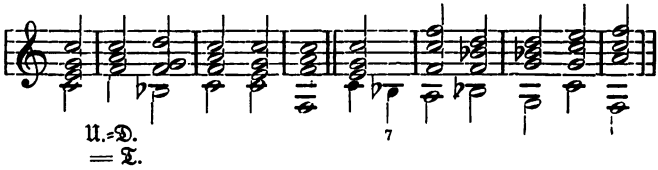
Der erste Fall bedarf der Andeutung der neuen Unterdominante

Digitized by Google

(durch ein figuratives b), jedenfalls kann f^+ nicht zur abschließenden, sondern nur zur beginnenden Tonika der neuen Tonart umgedeutet werden:

$c^+ — f^+ — (g^7 — c^+)$

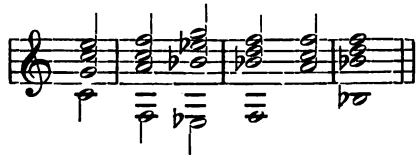
$f^+ — b^6 — c^7 — f^+$



Die Umdeutung zur Oberdominante (f^7) macht es wünschenswert, durch figurative Elemente (Wechselharmonien), welche die Umdeutung fest stellen, den Abschluß hinauszuschieben, der sonst unmittelbar erfolgen müßte:

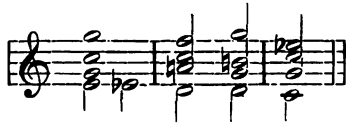
$c^+ — f^+ — (g^7 — c^+)$

$(b^+ — es^6) — f^7 — b^+$



Hier ist er zwischen f^+ und $f\sharp$ tretende Es-dur-Akkord lediglich Wechselharmonie, da er auf die leichte Zeit eintritt und nach sich dieselbe Harmonie hat wie vor sich (vgl. S. 32).

Soll f^+ als Akkord der dorischen Sexte (statt °c) in C-moll verstanden werden, so setzt das anderweite Modulationsmittel voraus, vor allem eine chromatische Änderung der tonischen Terz:



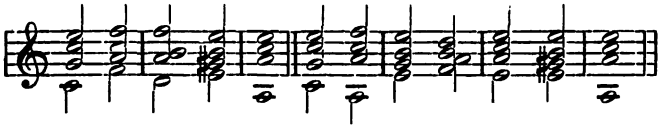
Digitized by Google

Die Unterdominante f^+ wird Scheinkonsonanz in der Parallel-tonart ^0e:

$$c^+ - f^+ - (g^7 - c^+)$$

$$\downarrow$$

$$(^0e -) \,..^{VII>}\, [a^{VI}] - a^{VII} - e^7 - {}^0e$$

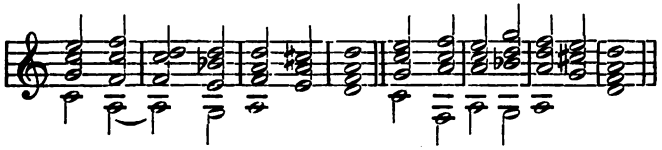


Die Unterdominante f^+ wird Scheinkonsonanz in der Parallele der Unterdominante ^0a:

$$c^+ - f^+ - (g^7 - c^+)$$

$$\downarrow$$

$$(^0a) - ..^{VI}\, [e^{VII>}] - d^{VII} - a^7 - {}^0a$$



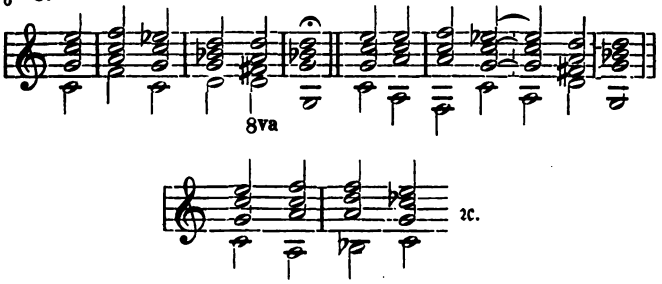
Die Unterdominante f^+ wird Schcinkonsonanz mit Bedeutung der Molloberdominante in G-moll:

$$c^+ - f^0 - (g^7 - c^+)$$

$$\downarrow$$

$$(^0d) - a^{VI} - g^{VII} - (d^7) - {}^0d$$

z. B.



Digitized by Google

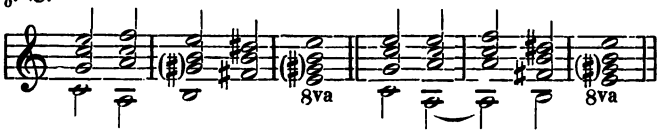
Hier ist wieder die Einführung des es (chromatische Veränderung innerhalb des tonischen Akkordes) nächstliegend, worüber wir weiterhin zu reden haben werden.

Die Unterdominante f^+ wird zum Akkord der neapolitanischen Sexte in e Moll (Parallele der Dominante) bez. E-dur (Oberterztonart) umgedeutet:

$$c^+ - f^+ - (g^7 - c^+)$$

$$({}^0h\,[e^+] -) \; {}^0e^{2\flat} - h^7 - {}^0h\,[e^+]$$

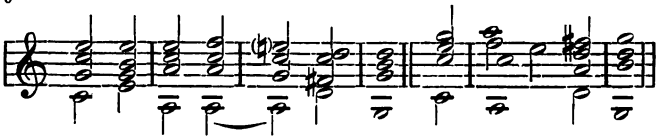
z. B.



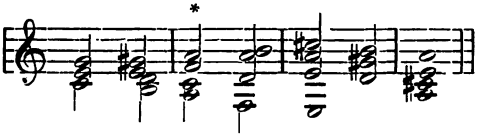
Im übertragenen Sinne
in G-dur (statt c^6): $(c^+) - f^+ - (g^7 - c^+)$

$$(g^+) - {}^0e^{2\flat} \; (= c^6) - d^7 - g^+$$

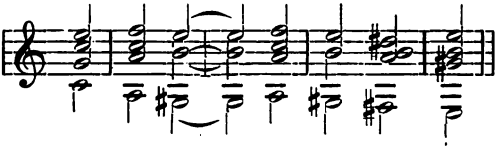
z. B.



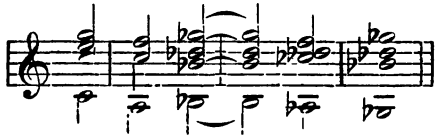
Trugschlußharmonie in A-dur (eigentliche Modulation voraussetzend) wird, ist f^+ hier:



Wechselharmonie in F-dur und Ges-dur:



Digitized by Google



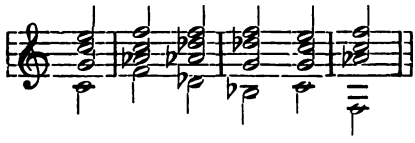
(Natürlich kann aber auch der Akkord je zur Wechselharmonie einer Dominante oder gar einer Scheinkonsonanz einer anderen Tonart umgedeutet werden; damit erschließen sich weitere Wege auf die wir der Vollständigkeit wegen hinweisen, ohne sie einzeln zu betrachten).

Die Mollunterdominante der C-dur-Tonart (^{0}c) kann umgedeutet werden:

1. zur Tonika (F-moll),
2. zur Molloberdominante (B-moll),
3. zum Akkord der phrygischen Terz (in B-dur),
4. zur Scheinkonsonanz in As-dur (Unterterztonart),
5. zur Scheinkonsonanz in Es-dur (Gegen-Kleinterztonart),
6. zur Scheinkonsonanz in Des-dur (Gegen-Leittonart),
7. zu Akkord der lydischen Quarte (in Ges-dur, Ges-moll und Es-moll),
8) zur Trugschlußharmonie in As-moll,
9) zur Wechselharmonie von E-moll und Ges-moll,
10) zur Unterdominante in C-moll.

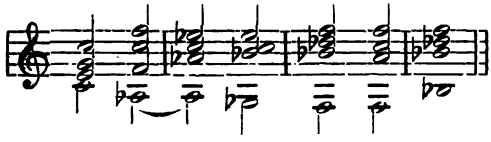
1. $c^+ - c^{VII} - (g^7 - c^+)$

$^0c - f^{VII} - c^7 - {}^0c$



2. $c^+ - c^{VII} - (g^7 - c^+$

$(^0f) - c^{VI} - b^{VII} - f^7 - {}^0b.$

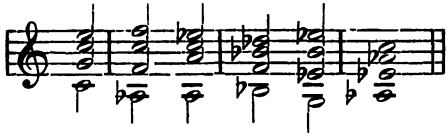


Digitized by Google

3.

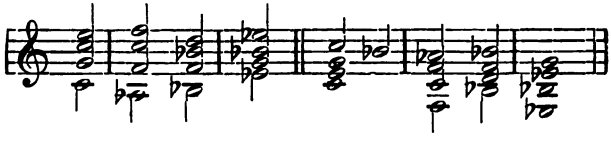
4. $c^{+} - c^{VII} - (g^{7} - c^{+})$

$(as^{+}) \overset{6}{..} (des^{7<}) - des^{6} - es^{7} - as^{+}$



5. $c^{+} - {}^{0}c - (g^{7} - c^{+})$

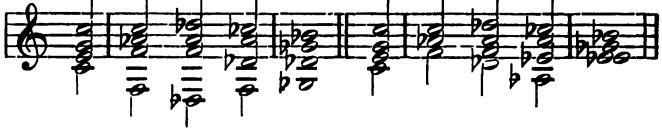
$(es^{+}) - as^{6} - b^{7} - es^{+}$



6. $c^{+} - {}^{0}c\ (- g^{7} - c^{+})$

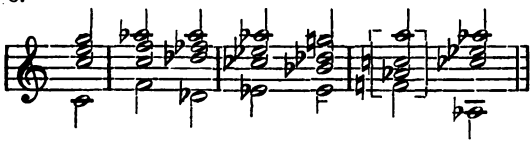
$(des^{+}) - ..^{7} - ges^{6} - as^{7} - des^{+}$

7. ($\flat\flat$h).

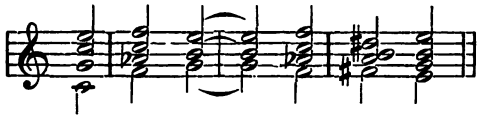


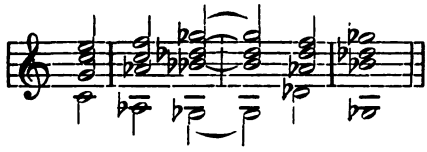
Digitized by Google

8.



9.

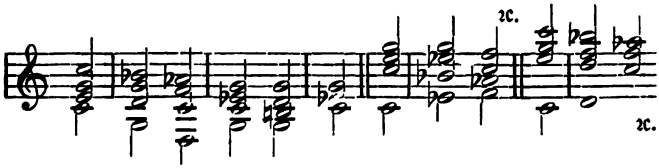




10. $c^{+} - c^{VII} - (g^{7} - c^{+})$

$({}^{0}g - {}^{0}dVI) - c^{VII} - g^{7} - {}^{0}g$

Dieser Übergang ist (wegen der Gemeinsamkeit der Mittel) kaum anders überzeugend zu gestalten als mit Einschaltung der (ebenfalls schon nach C-moll gehörigen) Zwischenharmonie ^{0}d oder b^{+} oder es^{+} (Andeutung der Molloberdominante):



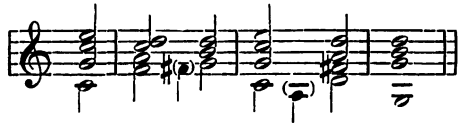
Die Oberdominante der C-dur-Tonart g^{+} wird umgedeutet:
1. zur Tonika (G-dur),
2. zur Unterdominante (D-dur),
3. zum Akkord der dorischen Sexte (D-moll),
4. zur Scheinkonsonanz der Paralleltonart (A-moll),
5. zur Scheinkonsonanz der Parallele der Dominante (E-moll),

Digitized by Google

6. zur Scheinkonsonanz in (H-moll),
7. zum Akkord der neapolitanischen Sexte (Fis-dur, Fis-moll, A-dur),
8. zur Trugschlußharmonie in H-dur,
9. zur Wechselharmonie von Fis-dur und As-dur,
10. zur Oberdominante in C-moll (NB).

1. $c^{\Gamma} - f^{6} - g^{+} - c^{+}$

$g^{+} - c^{6} - d^{7} - g^{+}$

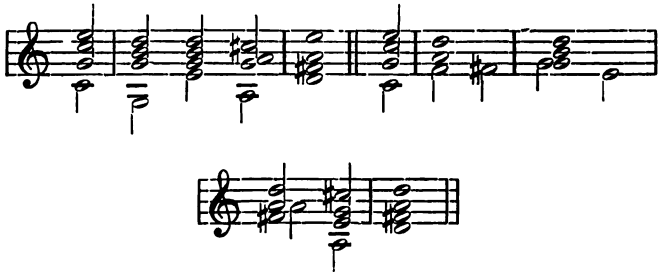


vgl. S. 75—77. (Umdeutung der Tonika zur U.-D.)

2. $c^{+} - [f^{6}] - g^{+} - (c^{+})$

$(d^{+}) - g^{6} - a^{7} - d^{+}$

Die Umdeutung wird erleichtert durch Vermeidung des f (Unterdominantgrundton) vor und in der umzudeutenden Harmonie:



3. $c^{+} - f^{6} - g^{+} (- c^{+})$

$({}^{0}a) - d^{III<} - a^{7} - {}^{0}a$

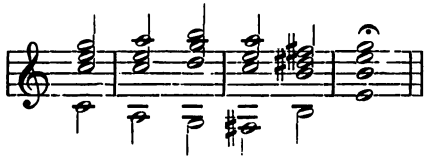
Digitized by Google

4. $c^{+} - f^{6} - g^{+} (- c^{+})$

$({}^{0}e) - h^{VI} - a^{VII} - e^{7} - {}^{0}e$

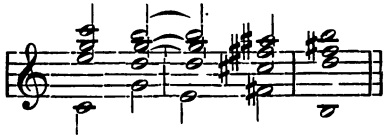
5. $c^{+} - f^{6} - g^{+} - (c^{+})$

$({}^{0}h) - g^{+} (= fis^{VII>} \text{ oder } h^{VI}) - e^{VII} - h^{7} - {}^{0}h$



6. $c^{+} - [f^{6}] - g^{+} - (c^{+})$

$({}^{0}fis) - ..^{VII>} (h^{VI}) - fis^{7} - {}^{0}fis$



7. $c^{+} - [f^{6}] - g^{+} - c^{+}$

$(fis^{+} [{}^{0}cis]) - g^{+} (= {}^{0}fis^{2>}) - cis^{7} - fis^{+} [{}^{0}cis]$

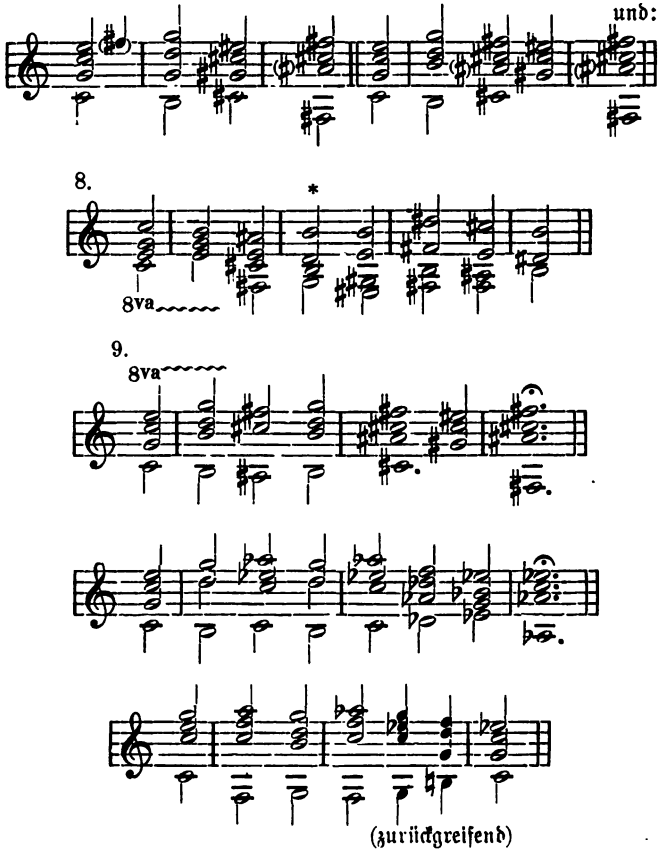
Digitized by Google

und:

$$c^{+} - [f^{6}] - g^{+} - (c^{+})$$

$$(a^{+}) - {}^{0}fis^{2>} (= d^{0}) - e^{7} - a^{+}$$

(NB. In allen den Fällen, wo die Modulation sich nach der Oberdominantseite wendet, wird die Unterdominante vor der umzudeutenden Oberdominante gern übersprungen werden)



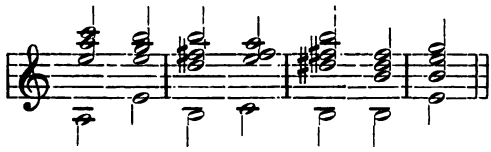
Digitized by Google

Die Moll-Oberdominante der A-moll-Tonart (^{0}h) kann umgedeutet werden:

1. zur Tonika (E-moll),
2. zur Unterdominante (H-moll und H-dur),
3. zum Akkord der phrygischen Terz (A-dur),
4. zur Scheinkonsonanz in der Paralleltonart (C-dur),
5. zur Scheinkonsonanz in der Dominante der Parallele (G-dur),
6. zur Scheinkonsonanz in D-dur,
7. zum Akkord der lydischen Quarte in F-dur, F-moll und (übertragen) D-moll,
8. zur Trugschlußharmonie in G-moll,
9. zur Wechselharmonie von Dis-moll und F-moll.

1. ^{0}e — ^{0}h — (a^{VII} — e^7 — ^{0}e)

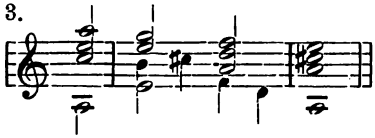
^{0}h — ^{0}fis — e^{VII} — h^7 — ^{0}h



2. ^{0}e — ^{0}h — (a^{VII} — e^7 — ^{0}e)

(^{0}fis [h$^+$]) — h^{VII} — fis^7 — ^{0}fis [h$^+$]

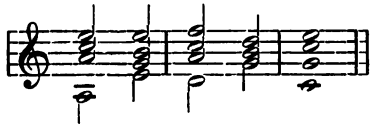
3.



4. ^{0}e — ^{0}h — (a^{VII} — e^7 — ^{0}e)

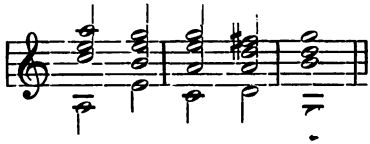
(c$^+$) $^{7<}_{\cdot\cdot}$ — f^6 — g^7 — c$^+$

Digitized by Google



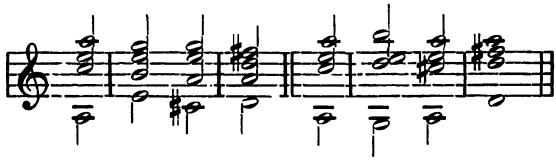
5. $^{0}e - {}^{0}h - (a^{VII} - e^{7} - {}^{0}e)$

$(c^{+}) - ..^{6} - c^{6} - d^{7} - g^{+}$

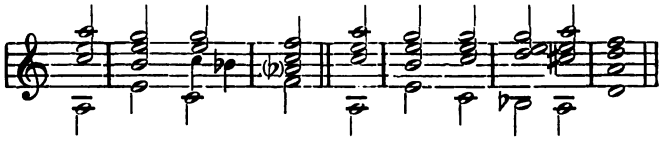


6. $^{0}e - {}^{0}h - (a^{VII} - e^{7} - {}^{0}e)$

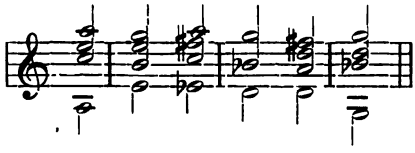
$d^{+} - g^{6} - a^{7} - d^{+}$



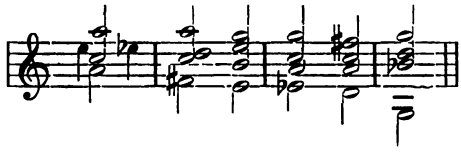
7.



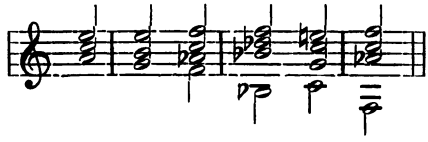
8.

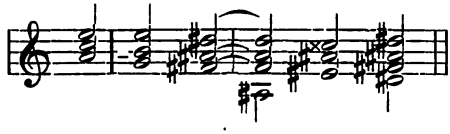


Digitized by Google



9.



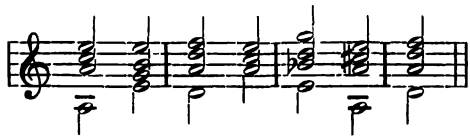


Die Unterdominante der A-moll-Tonart (^{0}a) kann umgedeutet werden:

1. zur Tonika (D-moll),
2. zur Molloberdominante (G-moll),
3. zum Akkord der phrygischen Terz (G-dur),
4. zur Scheinkonsonanz in der Paralleltonart (C-dur),
5. zur Scheinkonsonanz in der Parallele der Unterdominante (F-dur),
6. zur Scheinkonsonanz in B-dur,
7. zum Akkord der lydischen Quarte in Es-dur (Es-moll) und übertragen in C-moll.
8. zur Trugschlußharmonie in F-moll,
9. zur Wechselharmonie von Es-moll und Cis-moll.

1. ^{0}e — ^{0}h — ^{0}a (— e^7 — ^{0}e)

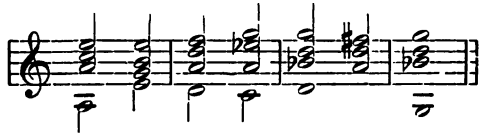
^{0}a — ^{0}e — d^{VII} — a^7 — ^{0}a



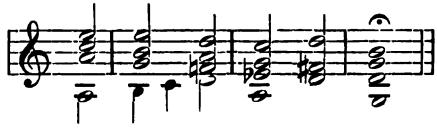
Digitized by Google

2. ^{0}e — [^{0}h] — ^{0}a (— e^{7} — ^{0}e)

(^{0}d) — ^{0}a — g^{VII} — d^{7} — ^{0}d

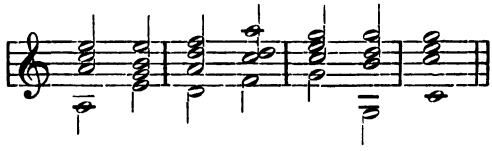


3.



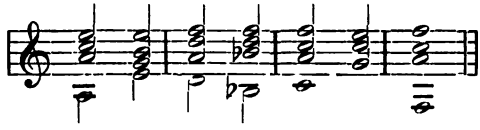
4. ^{0}e — ^{0}h — ^{0}a — (e^{7} — ^{0}e)

(c^{+}) — f^{6} — g^{7} — c^{+}



5. ^{0}e — ^{0}h — ^{0}a — (e^{7} — ^{0}e)

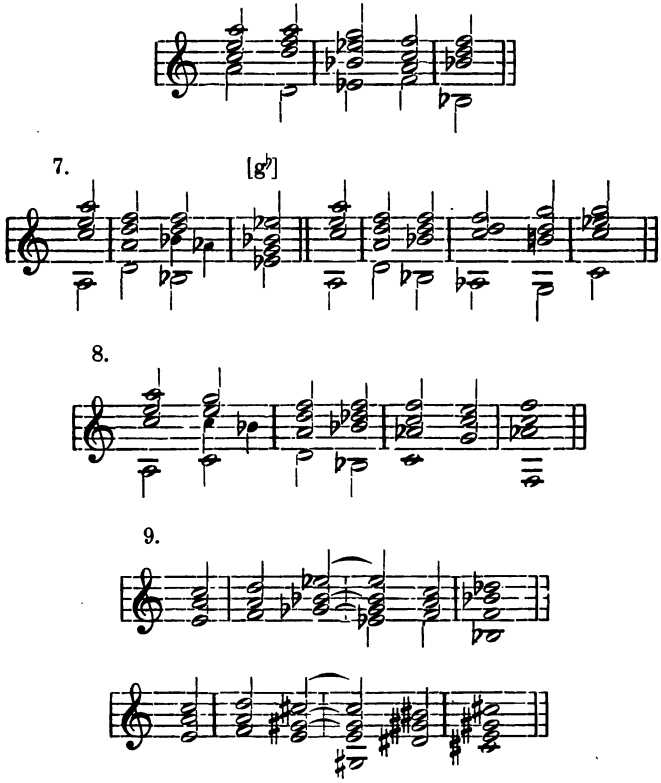
(f^{+}) — ..^{6} — b^{6} — c^{7} — f^{+}



6. ^{0}e — ^{0}h — ^{0}a — (e^{7} — ^{0}e)

(b^{+}) — ..$^{7<}$ — es^{6} — f^{7} — b^{+}

Digitized by Google



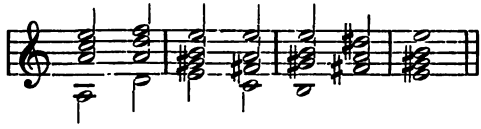
Die Duroberdominante der A-moll-Tonart (e^+) kann umgedeutet werden:

1. zur Tonika (E-dur),
2. zur Unterdominante (H-dur),
3. zum Akkord der dorischen Sexte (H-moll),
4. zur Scheinkonsonanz in Cis-moll,
5. zur Scheinkonsonanz in Gis-moll,
6. zur Scheinkonsonanz in Fis-moll,
7. zum Akkord der neapolitanischen Sexte in Dis-dur, Dis-moll und übertragen Fis-dur (≙ Es-dur, Es-moll, Ges-dur),
8. zur Trugschlußharmonie in Gis-dur (≙ As-dur),
9. zur Wechselharmonie von F-dur und Dis-dur (≙ Es-dur),
10. zur Oberdominante in A-dur.

Digitized by Google

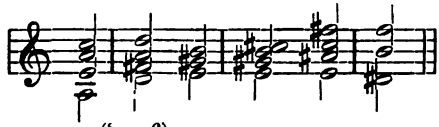
1. ^0e — [^0h] — a^{VII} — e^7 — (^0e)

e^+ — e^{VII} — [a^6] h^7 — e^+



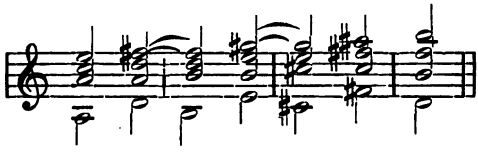
2. ^0e — [^0h] — a^{VII} — e^7 — (^0e)

(h^+) — e^6 — fis^7 — h^+



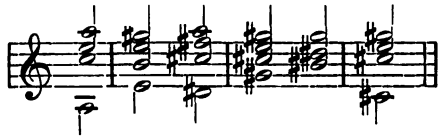
(dor. 6)

3.



4. ^0e — [a^{VII}] e^+ — (^0e)

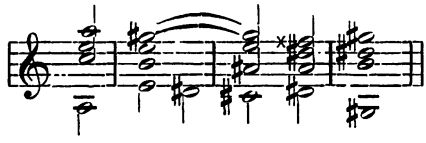
(^0gis —) ..^{VI} — cis^{VII} — gis^7 — ^0gis



5. ^0e — [a^{VII}] — e^+ — (^0e)

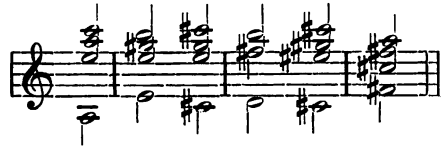
(^0dis) — ..^{VII} — gis^{VII} — dis^7 — ^0dis

Digitized by Google

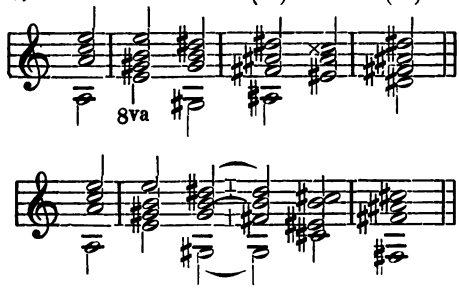


6. ^{0}e — [a^{VII}] — e^{+} — (^{0}e)

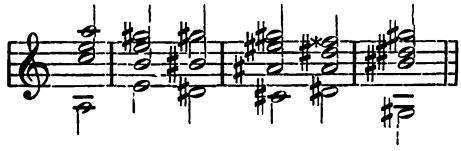
(^{0}cis) — gis^{VI} — fis^{VII} — cis^{7} — ^{0}cis



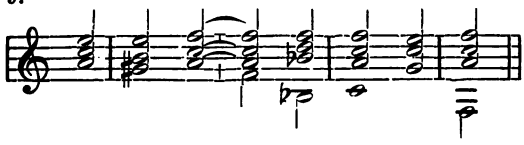
7. (×f) (×f)



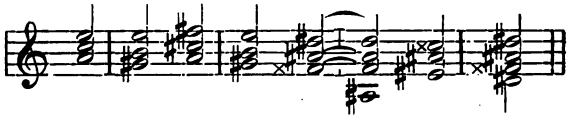
8.



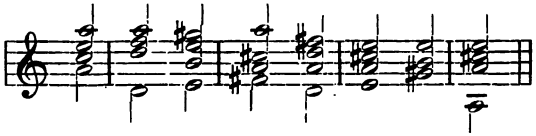
9.



Digitized by Google



10.



24. Können nicht auch die Scheinkonsonanzen umgedeutet und für die Modulation benutzt werden?

Gewiß, und damit erschließt sich eine Fülle neuer Wege der Modulation. Wir müssen uns aus Raumrücksichten versagen, dieselben alle an ausgeführten Notenbeispielen aufzuweisen, können aber nicht umhin, wenigstens die sich ergebenden Formeln aus der Verbindung der Kadenzen zu entwickeln.

Zunächst ergiebt die Umdeutung der drei leitereignen Mollakkorde der C-dur-Tonart (^{0}e, ^{0}a, ^{0}h) zu wirklichen Mollakkorden oder aber zu Scheinkonsonanzen in anderen Tonarten die Modulationen:

a) der a-Mollakkord in C-dur wird umgedeutet:

1. zur Tonika (A-moll):

$$c^+ \; ..^6 \; — \; (f^6 \; — \; g^7 \; — \; c^+$$

$$\swarrow$$

$$^0e \; — \; ^0h \; — \; a^{VII} \; — \; e^+ \; — \; ^0e$$

2. zur Unterdominante (E-moll und E-dur):

$$c^+ \; — \; ..^6 \; — \; (f^6 \; — \; g^7 \; — \; c)$$

$$\searrow$$

$$(^0h \; [e^+]) \; — \; e^{VII} \; — \; h^7 \; — \; ^0h \; [e^+]$$

3. zur Molloberdominante (D-moll):

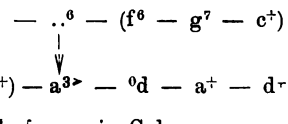
$$c^+ \; — \; ..^6 \; — \; (f^6 \; — \; g^7 \; — \; c^+)$$

$$\downarrow$$

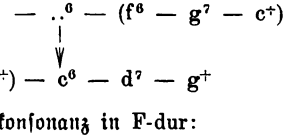
$$^0a \; — \; ^0e \; — \; d^{VII} \; — \; a^7 \; — \; ^0a$$

Digitized by Google

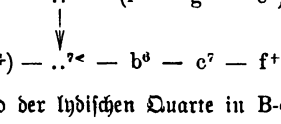
4. zum Akkord der phrygischen Terz (D-dur):



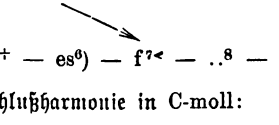
5. zur Scheinkonsonanz in G-dur:



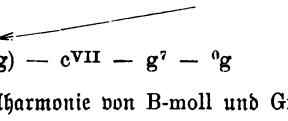
6. zur Scheinkonsonanz in F-dur:



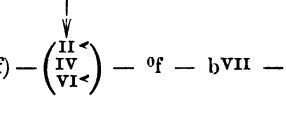
7. zum Akkord der lydischen Quarte in B-dur:



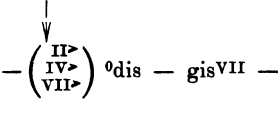
8. zur Trugschlußharmonie in C-moll:



9. zur Wechselharmonie von B-moll und Gis-moll:



und:



Digitized by Google

b) der d-Mollakkord in C-dur wird umgedeutet

1. zur Tonika (D-moll):

$$c^{+} - {}^{0}a\ [= f^{6}] - (g^{7} - c^{+})$$

$$\swarrow$$

$${}^{0}a - {}^{0}e - d^{VII} - a^{7} - {}^{0}a$$

2. zur Unterdominante (A-moll):

$$c^{+} - f^{6} - (g^{7} - c^{+})$$

$$\downarrow$$

$$({}^{0}e) - a^{VII} - e^{7} - {}^{0}e$$

3. zur Molloberdominante (G-moll):

$$c^{+} - {}^{0}a\ [= f^{6}] - (g^{7} - c^{+})$$

$$\downarrow$$

$$({}^{0}d) - a^{VI} - g^{VII} - d^{7} - {}^{0}d$$

4. zum Akkord der phrygischen Terz (G-dur):

$$c^{+} - {}^{0}a\ [f^{6}] - (g^{7} - c^{+})$$

$$\downarrow$$

$$(g^{+}) - d^{3>} - g^{VII} - d^{7} - g^{+}$$

5. zur leitereignen Scheinkonsonanz in F-dur:

$$c^{+} - f^{6} - (g^{7} - c^{+})$$

$$\downarrow$$

$$(f^{+}) - ..^{6} - b^{6} - c^{7} - f^{+}$$

6. zur leitereignen Scheinkonsonanz in B-dur:

$$c^{+} - f^{6}\ (g^{7} - c^{+})$$

$$\downarrow$$

$$(b^{+}) - ..^{7<} - es^{6} - f^{7} - b^{+}$$

7. zum Akkord der lydischen Quarte in Es-dur:

$$c^{+} - f^{6} - (g^{7} - c^{+})$$

$$\downarrow$$

$$(es^{+}) - b^{7<}\ ..^{8} - {}^{0}es - es^{+}$$

8. zur Trugschlußharmonie in F-moll:

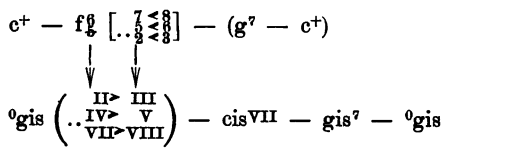
$$c^{+}\ [{}^{0}f - c^{+}] - {}^{0}a - (g^{7} - c^{+})$$

$$\swarrow$$

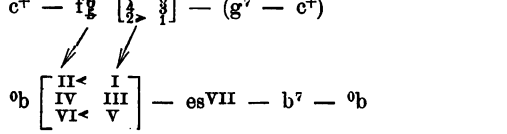
$$({}^{0}c) - f^{VII} - c_{4}^{6>} - {}^{7}_{..} - {}^{0}c$$

Digitized by Google

9. zur Wechselharmonie von Cis-moll und Es-moll.

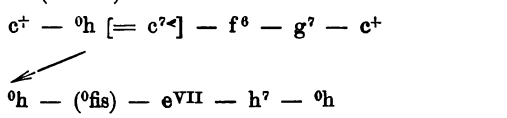


und:

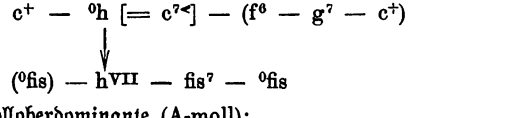


c) der e-Mollakkord in C-dur wird umgedeutet:

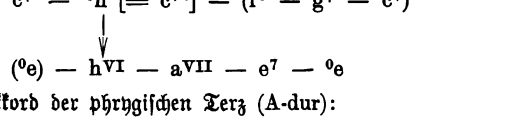
1. zur Tonika (E-moll):



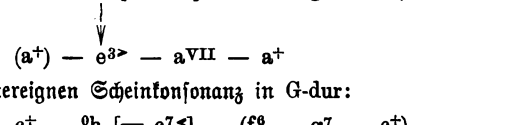
2. zur Unterdominante (H-moll):



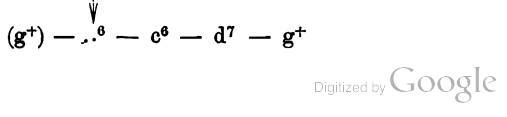
3. zur Molloberdominante (A-moll):



4. zum Akkord der phrygischen Terz (A-dur):



5. zur leitereignen Scheinkonsonanz in G-dur:



Digitized by Google

6. zur leitereignen Scheinkonsonanz in D-dur:

$$c^{+} - {}^{0}h\ [= c^{7<}] - f^{6} - g^{7} - c^{+})$$
$$\Big\downarrow$$
$$(d^{+}) - g^{6} - a^{7} - d^{+}$$

7. zum Akkord der lydischen Quarte in F-dur:

$$c^{+} - {}^{0}h\ [= c^{7<}] - (f^{6} - g^{7} - c^{+})$$
$$\Big\downarrow$$
$$(f^{+}) - c^{7<} - ..^{8} - f^{VII} - f^{+}$$

8. zur Trugschlußharmonie in G-moll:

$$c^{+}\ [..^{7\sharp} - d^{+}] - {}^{0}h - (f^{6} - g^{7} - c^{+}$$
$$\swarrow$$
$$({}^{0}d) - g^{VII} - d^{7} - {}^{0}d$$

9. zur Wechselharmonie von F-moll und Dis-moll:

$$c^{+} - \mathfrak{c}^{7<}\ \left[.. \begin{smallmatrix} 8 \\ 6 \\ 4 \end{smallmatrix}^{>}\ \begin{smallmatrix} 7< \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix}\right] - (f^{6} - g^{7} - c^{+})$$
$$\swarrow \quad \swarrow$$
$$({}^{0}c)\ \left[.. \begin{smallmatrix} II< & I \\ IV & III \\ VI< & V \end{smallmatrix}\right] - f^{VII} - c^{7} - {}^{0}c$$

und:

$$c^{+} - \mathfrak{c}^{7<}\ \left[\begin{smallmatrix} 6< \\ 4< \\ 2< \end{smallmatrix}\ \begin{smallmatrix} 7< \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix}\right] - (f^{6} - g^{7} - c^{+})$$
$$\swarrow \quad \swarrow$$
$$({}^{0}ais)\ \left[\begin{smallmatrix} VII> & VIII \\ II> & III \\ IV> & V \end{smallmatrix}\right] - dis^{VII} - ais^{7} - {}^{0}ais$$

d) Der Akkord der phrygischen Terz (G-moll-Akkord) in C-dur wird umgedeutet:

1. zur Tonika (G-moll): $c^{+} - {}^{0}d - c^{+}\ (= g^{III<}) - d^{7} - {}^{0}d$,
2. zur Unterdominante (D-moll): $c^{+} - {}^{0}d - a^{6>}_{4} - a^{7} - {}^{0}a$,
3. zur Molloberdominante (C-moll): $c^{+} - {}^{0}d - c^{VII} - {}^{0}g$,
4. zur leitereignen Scheinkonsonanz in B-dur: $c^{+} - {}^{0}d\ (= b^{6}) - es^{6} - f^{7} - b^{+}$,
5. zur leitereignen Scheinkonsonanz in F-dur: $c^{+} - {}^{0}d\ (= b^{6}) - c^{7} - f^{+}$,
6. zur leitereignen Scheinkonsonanz in Es-dur: $c^{+} - {}^{0}d\ (= es^{7<}) - as^{6} - b^{7} - es^{+}$,
7. zum Akkord der lydischen Quarte in As-dur: $c^{+} - {}^{0}d\ (= es^{7<}) - es^{+} - {}^{0}as - as^{+}$,

Digitized by Google

8. zur Trugschlußharmonie in B-moll: c^+ — $[f^7]$ — ^0d — b^{VII} — $f^{6>}_4$ — f^7 — ^0f,

9. zur Wechselharmonie von As-moll bez. Fis-moll: c^+ — ^0d — ^0es — ^0as — $es^{6>}_4$ — es^7 — ^0es,

und: c^+ — ^0d — ^0cis — ^0fis — $cis^{6>}_4$ — cis^7 — ^0cis.

e) der Akkord der neapolitanischen Sexte (Des-dur) in C-dur wird umgedeutet:

1. zur Tonika (Des-dur): c^+ — $^0c^{2>}$ (= des^+) — ges^6 — as^7 — des^+,

2. zur Unterdominante (As-dur): c^+ — $^0c^{2>}$ (= des^0) — es^7 — as^+,

3. zur Oberdominante (Ges-dur): c^+ — $^0c^{2>}$ (= des^+) — ^0ges — ges^+,

4. zur leitereignen Scheinkonsonanz in F-moll: c^+ — $^0c^{2>}$ (= $c^{VII>}$) — f^{VII} — c^7 — ^0c,

5. zur leitereignen Scheinkonsonanz in B-moll: c^+ — $^0c^{2>}$ (= f^{VI}) — b^{VII} — f^7 — ^0f,

6. zur leitereignen Scheinkonsonanz in Es-moll: c^+ — $^0c^2$ (= f^{VI}) — es^{VII} — b^7 — ^0b,

7. zum Akkord der dorischen Sexte in As-moll: c^+ — $^0c^2$ (= $as^{III<}$) — es^7 — ^0es,

8. zum Akkord der neapolitanischen Sexte (im übertragnen Sinne) in Es-dur: c^+ — $^0c^{2>}$ (= as $^6_4$ $_3$) — b^7 — es^+,

9. zur Trugschlußharmonie in F-dur: c^+ — $^0c^{2>}$ (= $f^{6>}_3$) — f^{VII} — c^7 — f^+,

10. zum Akkord der neapolitanischen Sexte in C-moll: c^+ — $^0c^{2>}$ — $g^{6>}_4$ — g^7 — ^0g.

f) die von C-moll entlehnte Trugschlußharmonie as^+ in C-dur wird umgedeutet:

1. zur Tonika (As-dur): c^+ — g^7 — as^+ — des^6 — es^7 — as^+,

2. zur Unterdominante (Es-dur): c^+ — g^7 — as^+ — $..^6$ — b^6_4 — b^7 — es^+,

3. zur Oberdominante (Des-dur): c^+ — g^7 — as^+ — $..^7$ — ges^+ (^0des) — des^+,

4. zur Scheinkonsonanz in F-moll: c^+ — g^7 — as^+ (= c^{VI}) f^{VII} — $c^{6>}_4$ — c^7 — ^0c,

5. zur Scheinkonsonanz in C-moll: c^+ — g^7 — as^+ (= $g^{VII>}$) — c^{VII} — g^7 — ^0g,

6. zur Scheinkonsonanz in B-moll: c^+ — g^7 — as^+ (= c^{VI}) b^{VII} — f^7 — ^0f,

7. zum Akkord der dorischen Sexte in Es-moll: c^+ — g^7 — as^+ (= $es^{III<}$) — b^7 — ^0b,

Digitized by Google

8. zum Akkord der neapolitanischen Sexte in G-moll (G-dur) und (übertragen) in B-dur: c^{+} — g^{7} — as^{+} (= $^{0}g^{2>}$) — $d^{4>}_{6}$ (d^{6}_{4}) — d^{7} — ^{0}d (g^{+})
und: c^{+} — g^{7} — as^{+} (= $es^{6}_{4\ 3}$) — f^{7} — b^{+}.

g) der C-dur-Akkord in A-moll wird umgedeutet:

1. zur Tonika (C-dur): ^{0}e — e^{VI} (= c^{+}) — $c^{7<}$ (^{0}h) — f^{6} — g^{7} — c^{+},
2. zur Unterdominante (G-dur): ^{0}e — e^{VI} (= c^{6}) — d^{6}_{4} — d^{7} — g^{+}.
3. zur Oberdominante (F-dur): ^{0}e — e^{VI} (= c^{7}) — f^{+},
4. zum Akkord der dorischen Sexte (G-moll): ^{0}e — e^{VI} (= $g^{III<}$) — d^{7} — ^{0}d,
5. zur leitereignen Scheinkonsonanz in E-moll: ^{0}e — e^{VI} (= $h^{VII>}$) — e^{VII} — h^{7} — ^{0}h,
6. zur leitereignen Scheinkonsonanz in D-moll: ^{0}e — a^{VI} — d^{VII} — a^{7} — ^{0}a,
7. zum Akkord der neapolitanischen Sexte in H-moll (H-dur) und übertragen in D-dur: ^{0}e — e^{VI} (= $^{0}h^{2}$) — $fis^{6>}_{4}$ ($fis^{6\sharp}_{4}$) — fis^{7} — ^{0}fis (h^{+}),
und ^{0}e — e^{VI} (= $g^{6}_{4\ 3}$) — a^{7} — d^{+},
8. zur Trugschlußharmonie in E-dur: ^{0}e — (h^{7}) — e^{VI} (= $e^{6>}_{3>}$) — e^{VII} (a^{6}) — h^{7} — e^{+}.

h) der F-dur-Akkord in A-moll wird umgedeutet;

1. zur Tonika (F-dur): ^{0}e — f^{+} — $..^{6}$ — b^{6} — c^{7} — f^{+},
2. zur Unterdominante (C-dur): ^{0}e — f^{+} — $..^{6}$ — g^{6}_{4} — g^{7} — c^{+},
3. zur Oberdominante (B-dur): ^{0}e — f^{+} — ^{0}b — b^{+},
4. zum Akkord der dorischen Sexte (C-moll): ^{0}e — f^{+} (= $a^{III<}$) — g^{7} ($g^{9>}$) — ^{0}g,
5. zur leitereignen Scheinkonsonanz in D-moll: ^{0}e — f^{+} (= a^{VI}) — b^{+} (= d^{VI}) — d^{VII} — a^{7} — ^{0}a,
6. zur leitereignen Scheinkonsonanz in G-moll: ^{0}e — f^{+} — — ^{0}g — $d^{6>}_{4}$ — d^{7} — ^{0}d,
7. zum Akkord der neapolitanischen Sexte in E-moll (E-dur) bez. G-dur: ^{0}e — f^{+} (= $^{0}e^{2>}$) $h^{6>}_{4}$ ($h^{6\sharp}_{4}$) — h^{7} — ^{0}h (e^{+}),
und ^{0}e — f^{+} (= $c^{6}_{4\ 3}$) — d^{7} — g^{+},
8. zur Trugschlußharmonie in A-dur: ^{0}e — f^{+} (= $a^{6>}_{3>}$) — a^{VII} (d^{6}) — e^{7} — a^{+}.

i) der G-dur-Akkord in A-moll wird umgedeutet:

1. zur Tonika (G-dur): ^{0}e — $..^{VI}$ (c^{+}) — h^{VI} (g^{+}) — c^{6} — d^{7} — g^{+},
2. zur Oberdominante (C-dur): ^{0}e — $..^{VI}$ (c^{+}) — h^{VI} (g^{+}) — c^{VII} — c^{+},

Digitized by Google

3. zur Unterdominante (D-dur): ^{0}e — ..^{VI} (c†) — h^{VI} (= g^6) — a$^6_4$ — a^7 — d†,

4. zum Akkord der dorischen Sexte in D-moll: ^{0}e — ..^{VI} (c†) —h^{VI} (= d$^{III<}$) — a^7 — ^{0}a,

5. zur leitereignen Scheinkonsonanz in E-moll: ^{0}e — c† — g† (= h^{VI}) — e^{VII} — h^7 — ^{0}h,

6. zur leitereignen Scheinkonsonanz in F-moll: ^{0}e — c† — g† [= fis$^{VII>}$) — h^{VII} — fis^7 — ^{0}fis,

7. zum Akkord der neapolitanischen Sexte in Fis-moll (Fis-dur) bez. A-dur: ^{0}e — c† — g† (= ^{0}fis$^{2>}$) — cis$^6_4$ (cis$^{\sharp 6}_4$) — cis^7 — ^{0}cis (fis$^\tau$),

und: ^{0}e — c† — g† (= d$^6_4$ [3]) — e^7 — a†,

8. zur Trugschlußharmonie in H-dur: ^{0}e — c† — g† (h$^{\sharp 6}_{5>}$) — h^{VII} (e^6) — fis^7 — h†.

k) der Akkord der dorischen Sexte (a$^{III<}$) in A-moll wird umgedeutet:

1. zur Tonika (D-dur): ^{0}e — a$^{III<}$ (= d†) — g^6 — a^7 — d†,

2. zur Unterdominante (A-dur): ^{0}e — a$^{III<}$ (= d^6) e^7 — a†,

3. zur Oberdominante (G-dur): ^{0}e — a$^{III<}$ (= d†) — ^{0}g — g†,

4. zur leitereignen Scheinkonsonanz in H-moll: ^{0}e — a$^{III<}$ (= fis^{VI}) — h^{VII} — fis$^6_4$ — fis^7 — ^{0}fis,

5. zur leitereignen Scheinkonsonanz in E-moll: ^{0}e — a$^{III<}$ (= fis^{VI}) — e^{VII} — h^7 — ^{0}h,

6. zur leitereignen Scheinkonsonanz in Fis-moll: ^{0}e — a$^{III<}$ (cis$^{VII>}$) — fis^{VII} — cis^7 — ^{0}cis,

7. zum Akkord der neapolitanischen Sexte in Cis-moll (Cis-dur) bez. E-dur: ^{0}e — a$^{III<}$ (= ^{0}cis$^{2>}$) — gis$^6_4$ (gis$^{\sharp 6}_4$) — gis^7 — — ^{0}gis (cis†),

und: ^{0}e — a$^{III<}$ (= a$^6_4$ [3]) — h^7 — e†,

8. zur Trugschlußharmonie in Fis-dur: ^{0}e — a$^{III<}$ (fis$^{\sharp 6}_{5>}$) — fis^{VII} (= h^6) cis^7 — fis†.

l) der Akkord der neapolitanischen Sexte (b†) in A-moll wird umgedeutet:

1. zur Tonika (B-dur): ^{0}e — ^{0}a$^{2>}$ (= b†) — es^6 — f^7 — b†,

2. zur Unterdominante (F-dur): ^{0}e — ^{0}a$^{2>}$ (= b†) — b^6 — c^7 — f†,

3. zur Oberdominante (Es-dur): ^{0}e — ^{0}a$^{2>}$ (= b†) — b† — es†)

4. zum Akkord der donischen Sexte (F-moll): ^{0}e — ^{0}a$^{2>}$ (= f$^{III<}$) — c^7 ($\phi^{9>}$) — ^{0}c,

5. zur leitereignen Scheinkonsonanz in G-moll: ^{0}e — ^{0}a$^{2>}$ (= d^{VI}) — g^{VII} — d^7 — ^{0}d,

6. zur leitereignen Scheinkonsonanz in D-moll: ^{0}e — ^{0}h$^{2>}$ (d^{VI}, — a^7 — ^{0}a,

Digitized by Google

7. zur leitereignen Scheinkonsonanz in C-moll: ^0e — $^0a^{2>}$ (= $d^{VII>}$) — c^{VII} — g^7 — ^0g,

8. zum übertragenen Akkord der neapolitanischen Sexte in C-dur: ^0e — $^0a^{2>}$ ($f^6_{4\ 3}$) — ^0c — c^+,

9. zur Trugschlußharmonie in D-dur: ^0e — $^0a^{2>}$ (= $d^{5>}_3$) — d^{VII} (g^6) — a^7 — d^+.

25. Welche Wege erschließen sich der Modulation durch chromatische Veränderungen der umzudeutenden Harmonien?

Chromatische Veränderungen sind die allergewöhnlichsten, für manche Lehrbücher beinahe die einzigen aufgewiesenen Mittel der Modulation. Wenn wir uns nun diesen zuwenden, so wollen wir doch nicht unterlassen, ausdrücklich darauf hinzuweisen, daß die vorher aufgewiesenen Umdeutungen der unveränderten Klänge aus der Funktion in der einen zu der in einer anderen Tonart die eigentliche solide Grundlage der gesunden diatonischen Modulation bilden. Die chromatischen und noch mehr die enharmonischen Modulationen sind sozusagen billiger, stehen bis zu einem gewissen Grade auf einer Stufe mit den Tonalitätssprüngen, sofern sie nicht eigentlich dieselbe Harmonie in zweierlei Bedeutung benutzen, sondern thatsächlich an Stelle der einen eine andere setzen. Das Band bilden dabei nur gemeinsame Töne. Wir gehen auch hier systematisch die wichtigsten Möglichkeiten durch, stellen aber zunächst einen Hauptsatz auf, der sich für die fernere Betrachtung als guter Führer erweisen wird, nämlich:

> Die Erniedrigung der Terz des Durakkords ergiebt eine Harmonie, der man Unterdominantbedeutung beizulegen geneigt ist; die Erhöhung der Terz des Mollakkords ergiebt eine Harmonie mit wenn auch nur vorübergehender Oberdominantbedeutung.

Von S. 36 her wissen wir daß chromatische Stimmschritte aller Art ohne Modulation, ja ohne Ausweichung jederzeit möglich und leicht verständlich sind, vorausgesetzt daß der erhöhte oder erniedrigte Ton ein Leittonverhältnis zu einem Tone der folgenden leitereignen Harmonie ergiebt; ebendaselbst haben wir aber auch gesehen, daß die chromatischen Harmonien besonders wohlgefällig sind, wenn sie eine Dominante der folgenden Harmonie (bez. Scheinkonsonanz) repräsentieren. Dieses Dominantverhältnis kann nun aber auch nachdrücklich betont und ernsthafter ausgenutzt werden, indem durch dasselbe mit Hülfe rhythmischer Mittel eine wirkliche Modulation bewerkstelligt wird; meist wird aber nicht die chromatisch veränderte Harmonie selbst den Schluß zu einer neuen Tonika machen, sondern vielmehr nur die Aufmerksamkeit auf die nachfolgende Harmonie lenken, die gewöhnlich noch leitereigen ist und erst umgedeutet werden soll z. B.: c^+ — e^7 — ^0e (= c^6) — d^7 — g^+ oder c^+ — $..^{7<}_1$ (= $x^{9>}$) — ^0a (f^6 = a^{VII}) — e^7 — ^0e u. s. w. In allen diesen Fällen bewirkt nicht die Chromatik die Modulation sondern lenkt nur die Aufmerksamkeit auf die umzudeutende Harmonie,

Digitized by Google

nach welcher ebensogut ohne Modulation (in der Haupttonart) geschlossen werden könnte. In anderen Fällen führt zwar die Chromatik mittels eines Dominantschritts zu einer nicht leitereignen Harmonie, die aber nicht selbst Tonika sondern nur Dominante werden soll, wozu erst noch eine neue Umdeutung erforderlich ist: auch diese Fälle, die eigentlich zwei Modulationen vereinen, müssen wir vorerst bei Seite lassen und speziell die Fälle ins Auge fassen, wo der chromatische Akkord direkt selbst seine Stellung in der angestrebten Tonart erhält, also Dominante, Scheinharmonie oder gar selbst Tonika wird. Durch Erniedrigung der Terz der Tonika, Oberdominante und Unterdominante entstehen Mollakkorde bez. Dur-Sextakkorde mit Unterdominantbedeutung, welche für C-dur zunächst folgende Modulationen ergeben:

a) Tonika mit $3^>$:

c+ — ..$^{3>}$ (= g^{VII}) — d^6_4 ($d^{6>}_4$) — d^7 — g+ (^{0}d)
und: c+ — ..$^{3>}$ (es^6) — f^7 — b+,

b) Oberdominante mit $3^>$:

c+ — g+ — ..$^{3>}$ (= d^{VII}) — a^7 — ^{0}a (d+)
und: c+ — g+ — ..$^{3>}$ (= b^6) — c^7 — f+,

c) Unterdominante mit $3^>$:

c+ — f+ — ..$^{3>}$ (= as^6) — b^7 — es+
und: c+ — f+ — ..$^{3>}$ (= c^{VII}) — g^7 — ^{0}g (NB.).

NB. Die Modulation von C-dur nach C-moll bedarf wieder besonderer Rücksichten, da ^{0}c sowohl C-moll oder C-dur als Unterdominante zur Verfügung steht; also wird z. B. der kleine Quartsextakkord der Dominante ($g^{6>}_4$) gute Dienste thun.

Die Erhöhung der Terz der Schein-Mollakkorde der Dur-Tonart ergiebt Dur-Akkorde mit Oberdominantbedeutung und für C-dur die Modulationen:

d) c+ — (..^{6} =) ^{0}e — ..$^{III<}$ (= a^7) — ^{0}a (d+),
e) c+ — (..$^{7<}$ =) ^{0}h — ..$^{III<}$ (= a+) — ^{0}e (a+),
f) c+ — (f^6 =) ^{0}a — ..$^{III<}$ (= d^7) — g+ (^{0}d).

Die Erhöhung der Terz der Tonika, Unterdominante und Oberdominante der Molltonart ergiebt Dur-Akkorde mit Oberdominantbedeutung und für A-moll die Modulationen:

g) ^{0}e — ..$^{III<}$ (= a^7) — ^{0}a (d+),
h) ^{0}e — ^{0}a — ..$^{III<}$ (= d^7) — g+ (^{0}d),
i) ^{0}e — ^{0}h — ..$^{III<}$ (= e) — a+ (NB.).

NB. Da e^7 auch im A-moll heimisch ist, so bedarf die Modulation von A-moll nach A-dur noch weiterer Hülfsmittel (z. B. cis als figurativen Tones).

Digitized by Google

Entsprechend der Doppeldeutigkeit der aus Durakkorden durch Erniedrigung der Terz entstehenden Mollakkorde müssen auch die durch Erhöhung der Mollterzen entstehenden Durakkorde den Weg zu zwei Tonarten öffnen; leider ist da wieder die Ungeläufigkeit der Molloberdominante das Verständnis erschwerend. Immerhin seien die Formeln der Beachtung empfohlen:

*g) ^{0}e — ..$^{III<}$ (= cis^{VI}) — h^{VII} — (fis^7) — ^{0}fis,
*h) ^{0}e — ^{0}a — ..$^{III<}$ (= fis^{VI}) — e^{VII} — (h^7) — ^{0}h,
*i) ^{0}e — ^{0}h — ..$^{III<}$ (= gis^{VI}) — fis^{VII} (cis^7) — ^{0}cis.

Durch Erniedrigung der Terz der Schein-Durakkorde der Molltonart entstehen Mollakkorde mit Unterdominantbedeutung und für A-moll die Modulationen:

k) ^{0}e — (..^{VI} =) c$^+$ — ..$^{3>}$ (= g^{VII}) — d^7 — g$^+$ (^{0}d),
l) ^{0}e — (a^{VI} =) f$^+$ — ..$^{3>}$ (= c^{VII}) — g^7 — c$^+$ (^{0}g),
m) ^{0}e — ^{0}h — (..^{VI} =) g$^+$ — ..$^{3>}$ (= d^{VII}) a^7 — ^{0}a (d$^+$).

Auch die Akkorde der neapolitanischen Sexte und lydischen Quarte sind der Umdeutung durch Chromatik fähig (mit 3$^>$ = Unterdominante, mit III$^<$ = Oberdominante):

n) ^{0}e — ^{0}a — (^{0}a$^{2>}$ =) b$^+$ — ..$^{3>}$ (= f^{VII}) — c^7 — f$^+$ (^{0}c),
*c$^+$ — ^{0}c — (^{0}c$^{2>}$ =) des$^+$ — ..$^{3>}$ (= as^{VII}) — es^7 — as$^+$ (^{0}es),
**c$^+$ — ^{0}a — (^{0}a$^{2>}$ =) b$^+$ — ..$^{3>}$ (= f^{VII}) — c^7 — f$^+$ (^{0}c),
o) c$^+$ — ..^{6} (^{0}e) — (g$^{II<}$ =) ^{0}fis — ..$^{III<}$ (= h^7) — ^{0}h e$^+$) u. s. w.

Dagegen hat in den Akkorden der dorischen Sexte und phrygischen Terz die Chromatik darum keine Stelle, weil sie an Stelle der künstlichen Harmonien die leitereignen wiederherstellen würde.

Durch Erhöhung der Prim des Durakkords entsteht ein »verminderter Dreiklang«, d. h. ein Gebilde, dessen doppelte Bedeutsamkeit im Dur- oder Mollsinne uns geläufig ist. Der entstehende Akkord ist entweder ein unvollständiger Dursептimenakkord ($\frac{7}{5}$) und dann Oberdominante, oder aber als unvollständiger Mollseptimenakkord ($\frac{VII}{5}$) Unterdominante. Für C-dur erwachsen hieraus die Modulationen:

p) c$^+$ — ..$^{1>}$ (= a^7) — ^{0}a (d$^+$) NB. (zu kurz),
*c$^+$ — ..$^{1<}$ (= h^{VII}) — fis^7 — ^{0}fis (h$^+$),
q) c$^+$ — f^6 — ..$^{1<}$ (= d^7) — g$^+$,
*c$^+$ — f$^+$ — ..$^{1<}$ (= e^{VII}) — h^7 — ^{0}h (e$^+$),
r) c$^+$ — (f^6) — g^7 — ..$^{1<}$ (= e$^{9>}$) — ^{0}e (a$^+$)
*c$^+$ — (f^6) — g$^+$ — ..$^{1<}$(= fis^{VII}) cis^7 — ^{0}cis (fis$^+$).

Digitized by Google

Übrigens können aber auch sämtliche verminderten Dreiklänge als Akkorde der dorischen Sexte (und zwar als Moll-Tonika mit $VII\flat$) weitergeführt werden, wodurch wieder drei neue Modulationen entstehen:

p) $^{**}c^{+} - ..^{1<} (= h^{VII\flat}) - h^{7} - {}^{0}h$,
q) $^{**}c^{+} - f^{+} - ..^{1<} (= e^{VII\flat}) - e^{7} - {}^{0}e$,
r) $^{**}c^{+} - g^{+} - ..^{1<} (= fis^{VII\flat}) - fis^{7} - {}^{0}fis$.

Entsprechend ergiebt auch die Erniedrigung der Prim des Moll-akkordes verminderte Dreiklänge, deren jeder ebenso dreifach gedeutet bez. weitergeführt werden kann; für A-moll erwachsen daraus die Modulationsformeln:

s) $^{0}e - ..^{I>} (= g^{VII}) - d^{7} - g^{+} ({}^{0}d)$,
$^{*0}e - ..^{I>} (= f^{7}) - b^{+} ({}^{0}f)$ NB. (zu kurz!)
$^{**0}e - ..^{I>} (= g^{VII\flat}) - g^{7} - {}^{0}g$.
t) $^{0}e - {}^{0}a - ..^{I>} (= c^{VII}) - g^{7} - c^{+} ({}^{0}g)$,
$^{*0}e - {}^{0}a - ..^{I>} (= b^{7}) - es^{+} ({}^{0}b)$,
$^{**0}e - {}^{0}a - ..^{I>} (= c^{VII\flat}) - c^{7} - {}^{0}c$.
u) $^{0}e - {}^{0}h - ..^{I>} (= d^{VII}) - a^{7} - {}^{0}a (d^{+})$,
$^{*0}e - {}^{0}h - ..^{I>} (= c^{7}) - f^{+} ({}^{0}c)$,
$^{**0}e - {}^{0}h - ..^{I>} (= d^{VII\flat}) - d^{7} - {}^{0}d$.

Natürlich können aber dieselben chromatischen Veränderungen auch die Scheinkonsonanzen für die Modulation ausbeuten. Daraus ergeben sich für C-dur die weiteren Modulationen:

v) $c^{+} - {}^{0}h - ..^{I>} (= d^{VII}) - a^{7} - {}^{0}a (d^{+})$,
$^{*}c^{+} - {}^{0}h - ..^{I>} (= c^{7}) - f^{+} ({}^{0}c)$,
$^{**}c^{+} - {}^{0}h - ..^{I>} (= d^{VII\flat}) - d^{7} - {}^{0}d$.
w) $c^{+} - {}^{0}e - ..^{I>} (= g^{VII}) - d^{7} - g^{+} ({}^{0}d)$,
$^{*}c^{+} - {}^{0}e - ..^{I>} (= f^{7}) - b^{+} ({}^{0}f)$,
$^{**}c^{+} - {}^{0}e - ..^{I>} (= g^{VII\flat}) - g^{7} - {}^{0}g$.
z) $c^{+} - {}^{0}a - ..^{I>} (= c^{VII}) - g^{7} - {}^{0}g$ (NB. nicht gut),
$^{*}c^{+} - {}^{0}a - ..^{I>} (= b^{7}) - es^{+} ({}^{0}b)$,
$^{**}c^{+} - {}^{0}a - ..^{I>} (= c^{VII\flat}) - c^{7} - {}^{0}c$.

Für A-moll finden wir auf solche Weise folgende Formeln:

aa) $^{0}e - {}^{0}h - g^{+} - ..^{1<} (= e^{7}) - a^{+}$ (NB. nicht gut),
$^{*0}e - {}^{0}h - g^{+} - ..^{1<} (= fis^{VII}) \; cis^{7} - {}^{0}cis (fis^{+})$,
$^{**0}e - {}^{0}h - g^{+} - ..^{1<} (= fis^{VII\flat}) - fis^{7} - {}^{0}fis$.
bb) $^{0}e - c^{+} - ..^{1<} (= a^{7}) - {}^{0}a (d^{+})$,
$^{*0}e - c^{+} - ..^{1<} (= h^{VII}) - fis^{7} - {}^{0}fis (h^{+})$,
$^{**0}e - c^{+} - ..^{1<} (= h^{VII\flat}) - h^{7} - {}^{0}h$.
cc) $^{0}e - f^{+} - ..^{1<} (= d^{7}) - {}^{0}d (g^{+})$,
$^{*0}e - f^{+} - ..^{1<} (= e^{VII}) - h^{7} - {}^{0}h (e^{+})$.

(Die dritte Form führt zu ^{0}e zurück, moduliert also nicht.)

Digitized by Google

Die gleichzeitige (bez. succeſſive) Erniedrigung von Terz und Quinte des Durakkordes ergiebt ebenfalls den verminderten Dreiklang, öffnet alſo der Modulation abermals neue Wege; für C-dur:

dd) $c^{\dagger}$ — $..{}^{5}_{3}>$ (= b^{VII}) — f^{7} — ^{0}f ($b^{\dagger}$),
$^{*}c^{\dagger}$ — $..{}^{5}_{3}>$ (= as^{7}) — $des^{\dagger}$ (^{0}as),
$^{**}c^{\dagger}$ — $..{}^{5}_{3}>$ (= $b^{VII\flat}$) — b^{7} — ^{0}b.

ee) $c^{\dagger}$ — $f^{\dagger}$ — $..{}^{5}_{3}>$ (= es^{VII}) — b^{7} — ^{0}b ($es^{\dagger}$),
$^{*}c^{\dagger}$ — $f^{\dagger}$ — $..{}^{5}_{3}>$ (= des^{7}) — $ges^{\dagger}$ (^{0}des),
$^{**}c^{\dagger}$ — $f^{\dagger}$ — $..{}^{5}_{3}>$ (= $es^{VII\flat}$) — es^{7} — ^{0}es.

ff) $c^{\dagger}$ — $g^{\dagger}$ — $..{}^{5}_{3}>$ (= f^{VII}) — c^{7} — ^{0}c ($f^{\dagger}$),
$^{*}c^{\dagger}$ — $g^{\dagger}$ — $..{}^{5}_{3}>$ (= es^{7}) — $as^{\dagger}$ (^{0}es),
$^{**}c^{\dagger}$ — $g^{\dagger}$ — $..{}^{5}_{3}>$ (= $f^{VII\flat}$) — f^{7} — ^{0}f.

Ebenſo ergiebt die gleichzeitige (bez. succeſſive) Erhöhung der Terz und Quinte des Mollakkordes den verminderten Dreiklang und daher für A-moll die Modulationen:

gg) ^{0}e — $..{}^{III<}_{V<}$ (= fis^{7}) — ^{0}fis ($h^{\dagger}$),
$^{*0}e$ — $..{}^{III<}_{V<}$ (= gis^{VII}) — dis^{7} — ^{0}dis ($gis^{\dagger}$),
$^{**0}e$ — $..{}^{III<}_{V<}$ (= $gis^{VII\flat}$) — gis^{7} — ^{0}gis.

hh) ^{0}e — ^{0}a — $..{}^{III<}_{V<}$ (= h^{7}) — ^{0}h ($e^{\dagger}$),
$^{*0}e$ — ^{0}a — $..{}^{III<}_{V<}$ (= cis^{VII}) — gis^{7} — ^{0}gis ($cis^{\dagger}$),
$^{**0}e$ — ^{0}a — $..{}^{III<}_{V<}$ (= $cis^{VII\flat}$) — cis^{7} — ^{0}cis.

ii) ^{0}e — ^{0}h — $..{}^{III<}_{V<}$ (= cis^{7}) — $fis^{\dagger}$ (^{0}cis),
$^{*0}e$ — ^{0}h — $..{}^{III<}_{V<}$ (= dis^{VII}) — ais^{7} — ^{0}ais ($dis^{\dagger}$),
$^{**0}e$ — ^{0}h — $..{}^{III<}_{V<}$ (= dis^{VII}) — dis^{7} — ^{0}dis.

Und die Übertragung dieſes Verfahrens auf die Scheinkonſonanzen bereichert wiederum das Gebiet der Modulation in ergiebigſter Weiſe; zunächſt für C-dur:

kk) $c^{\dagger}$ — ^{0}e — $..{}^{III<}_{V<}$ (= fis^{7}) — ^{0}fis ($h^{\dagger}$),
$^{*}c^{\dagger}$ — ^{0}e — $..{}^{III<}_{V<}$ (= gis^{VII}) — dis^{7} — ^{0}dis ($gis^{\dagger}$),
$^{**}c^{\dagger}$ — ^{0}e — $..{}^{III<}_{V<}$ (= $gis^{VII\flat}$) — gis^{7} — ^{0}gis.

Digitized by Google

ll) $c^{+} - {}^{0}h - {}^{III<}_{..V<}$ (= cis^{7}) — ^{0}cis (fis^{+}),

*$c^{+} - {}^{0}h - {}^{III<}_{..V<}$ (= dis^{VII}) — ais^{7} — ^{0}ais (dis^{+})

**$c^{+} - {}^{0}h - {}^{III<}_{..V<}$ (= dis$^{VII\flat}$) — dis^{7} — ^{0}dis.

mm) $c^{+} - {}^{0}a - {}^{III<}_{..V<}$ (= h^{7}) — ^{0}h (e^{+}),

*$c^{+} - {}^{0}a - {}^{III<}_{..V<}$ (= cis^{VII}) — gis^{7} — ^{0}gis (cis^{+}),

**$c^{+} - {}^{0}a - {}^{III}_{..V<}$ (= cis$^{VII\sharp}$) — cis^{7} — ^{0}cis.

und für A-moll:

nn) $^{0}e - {}^{0}h - g^{+} - ..\frac{5}{3}$ (= f^{VII}) — c^{7} — f^{+} (^{0}c),

*$^{0}e - {}^{0}h - g^{+} - ..\frac{5}{3}$ (= es^{7}) — as^{+} (^{0}es),

**$^{0}e - {}^{0}h - g^{+} - ..\frac{5}{3}$ (= f$^{VII\sharp}$) — f^{7} — ^{0}f.

oo) $^{0}e - c^{+} - ..\frac{5}{3}$ (= b^{VII}) — f^{7} — b^{+} (^{0}f),

*$^{0}e - c^{+} - ..\frac{5}{3}$ (= as^{7}) — des^{+} (^{0}as),

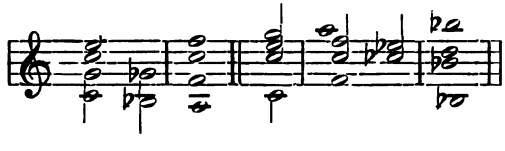
**$^{0}e - c^{+} - ..\frac{5}{3}$ (= b$^{VII\flat}$) — b^{7} — ^{0}b.

pp) $^{0}e - f^{+} - ..\frac{5}{3}$ (= es^{VII}) — b^{7} — ^{0}b (es^{+}),

*$^{0}e - f^{+} - ..\frac{5}{3}$ (= des^{7}) — ges^{+} (^{0}des),

**$^{0}e - f^{+} - ..\frac{5}{3}$ (= es$^{VII\flat}$) — es^{7} — ^{0}es.

Wird im Durakkord nur die Quint erniedrigt oder im Mollakkord nur die Quinte erhöht, so entstehen Harmonien mit Oberdominantbedeutung z. B.: c e $^{\flat}$g = c $\frac{7}{5\flat}$, a$^{\sharp}$ c e = fis$\frac{7}{5\flat}$. Im ersten Falle ist das Ergebnis der Modulationen dasselbe, wie wenn die Septime dem Durakkorde zugefügt wird, weshalb gern beide Mittel vereint werden:



Im zweiten Falle ist das Ergebnis identisch mit dem durch Erhöhung von Terz und Quinte des Mollakkordes erzielten (s. oben gg—mm die Formeln, wo nach $\frac{III<}{V<}$ die 7 geklammert steht). Wird im Durakkord der Grundton erhöht und zugleich (oder vorher oder nachfolgend) die natürliche Septime beigegeben

z. B. $^{\sharp}$c e g | b (= $\mathfrak{a}^{9>}$)

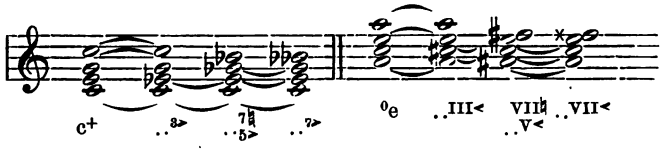
oder wird im Mollakkord die Prim erniedrigt und zugleich (oder vorher oder nachfolgend) die natürliche Unterseptime beigegeben,

z. B. fis | a c $^{\flat}$e (= g$^{IX<}$)

Digitized by Google

so entsteht der sogenannte »verminderte Septimenakkord«; auch diese Kombination erschließt nicht eigentlich neue Wege, denn der kleine Ober-Nonenakkord (z. B. -as$^{9>}$) hat ebenso wie der natürliche Dur-septimenakkord Oberdominantbedeutuug und der kleine Unter-Nonen-akkord hat wie der natürliche Unterseptimenakkord Unterdominant-bedeutung; die Ergebnisse sind daher identisch mit einer Anzahl der oben unter p—cc erörterten.

Beliebt und wirksam sind, wie bereits angedeutet, successive chro-matische Veränderungen mehrerer Töne, die eigentlich mehrmalige Umdeutungen bedingen:



(= g^{VII} = b^{VII} = as$^{9>}$ bez. as^{9} bez. des$^{IX<}$)

(= a^{7} = fis^{7} = gis$^{IX<}$ bez. as$^{9>}$)

Daß solche dauernde Schwankungen des Tonalitätsbewußtseins nicht überall am Platze sein können, ist leicht einzusehen; doch sind sie schließlich selbst in Thementeilen möglich, wenn der Komponist es versteht, ihnen episodischen Sinn zu geben d. h. Ausgangspunkt und Endziel in nähere Beziehung setzt als die Durchgangsstadien. Daß nichts leichter ist, als auch zur aller entferntesten Tonart schnell zu gelangen, hat unsere bisherige Anweisung gewiß bereits zur Genüge dargethan. Es kann aber nur einen Sinn haben, schnell von C-dur oder A-moll nach Ges-dur, Fis-dur, Dis-moll und Es-moll zu gelangen, wenn die damit erreichte neue Tonika in einer der oben aufgewiesenen entlegensten Bedeutungen innerhalb der alten Tonart oder einer ihrer Dominanttonarten benutzt werden soll (Akkord der neapolitanischen Sexte oder lydischen Quarte, Wechsel-harmonie u. s. w.) z. B:

c+ — $\overset{\flat>}{\overset{\flat>}{\cdot\cdot}}$ (= as^{7}) — des+ (= °c$^{3>}$) — g^{7} — c+,

oder:

°e — $\overset{III<}{V<}$ VII< (= dis^{7}) — °dis (= +e$^{II<}$) — e+ — °e.

Unter solcher Voraussetzung dürfen wir auch noch auf weitere Möglichkeiten ausblicken, z. B. die gleichzeitige oder successive Erhöhung von Prim und Terz des Durakkords bez. gleich-zeitige oder successive Erniedrigung von Prim und Terz des Mollakkords:

Digitized by Google

qq) $c^{+} - ..{}^{3}_{1}{}^{>} (= cis^{7}_{5}{}^{>}) - fis^{+}$ (^{0}cis),
$c^{+} - f^{+} - ..{}^{3}_{1}{}^{<} (= fis^{7}_{5}{}^{>}) - h^{+}$ (^{0}fis),
$c^{+} - g^{+} - ..{}^{3}_{1}{}^{<} (= gis^{7}_{5}{}^{>}) - cis^{+}$ (^{0}gis).

rr) $^{0}e ..{}^{I>}_{III>} (= f^{7}_{5}{}^{>}) - b^{+}$ (^{0}f),
$^{0}e - {}^{0}a - ..{}^{I>}_{III>} (= b^{7}_{5}{}^{>}) - es^{+}$ (^{0}b),
$^{0}e - {}^{0}h - ..{}^{I>}_{III>}) - f^{+}$ (^{0}c).

Die Erhöhung nur der Quinte des Durakkords und die Erniedrigung nur der Quinte des Mollakkords ergeben den „übermäßigen Dreiklang", dessen Vieldeutigkeit uns aus § 17 bekannt ist. Abgesehen zunächst noch von den enharmonischen Umdeutungen, denen der 27. Paragraph gewidmet ist, sind vier Auffassungen jedes übermäßigen Dreiklangs möglich:

1. als Durakkord mit erhöhter Quinte ($5^{<}$)
2. als Mollakkord mit erniedrigter Quinte ($V^{>}$)
3. als Durakkord mit kleiner Sexte ($6^{>}$)
4. als Mollakkord mit kleiner Sexte ($VI^{<}$)

Die notwendige Fortschreitung des dissonanten Tones ($5^{<}$, $V^{>}$, $6^{>}$, $VI^{<}$) bedingt die weitere Harmoniebewegung, die nicht in allen Fällen eine modulierende zu sein braucht. Zwar kann von C-dur aus $c^{5<} = e^{6>}$ bez. $e^{VI<}$ zur Modulation nach A-moll benutzt werden und $c^{5<}$ kann, wenn es die 7 annimmt, genügend nach F-dur führen; das sind aber so geringfügige Abweichungen von bereits erörterten Arten der Modulation, daß wir uns bei ihnen nicht wieder aufhalten dürfen. Einen gewaltigen Ruck macht dagegen die Umdeutung von $5^{>}$ zu $V^{<}$; dadurch ergeben sich folgende neue Modulationsformeln:

ss) $c^{+} - ..^{5<} (= gis^{V>}) - dis^{6}_{4}{}^{>} - dis^{7} - {}^{0}dis$,
$c^{+} - f^{+} - ..^{5<} (= cis^{V>}) - gis^{6}_{4}{}^{>} - gis^{7} - {}^{0}gis$,
$c^{+} - g^{+} - ..^{5<} (= dis^{V>}) - ais^{6}_{4}{}^{>} - ais^{7} - {}^{0}ais$,
auch: $c^{+} - {}^{0}c - (..^{2>} =) des^{+} - ..^{5<} (= a^{V>}) - e^{6}_{4}{}^{>} - e^{7} - {}^{0}e$.

tt) $^{0}e - ..^{V>} (= as^{5<}) - des^{+}$,
$^{0}e - {}^{0}h - ..^{V>} (= es^{5<}) - as^{+}$,
$^{0}e - {}^{0}a - ..^{V>} (= des^{5<}) - ges^{+}$.

Die Umdeutung von $5^{<}$ in $6^{>}$ bez. $V^{>}$ in $VI^{<}$ ergiebt eine schnellere Modulation zur schlichten Terztonart:

uu) $c^{+} - ..^{5<} (= e^{6>}) h^{7} - e^{+}$,
$c^{+} - f^{+} - ..^{5<} (= a^{6>}) - e^{7} - a^{+}$,
$c^{+} - g^{+} - ..^{5<} (= h^{6>}) - fis^{7} - {}^{0}fis$ (h^{+}).

Digitized by Google

vv) ^0e — $..^{V>}$ (= $c^{VI<}$) — f^{VII} — ^0c,
^0e — ^0h — $..^{V>}$ (= $g^{VI<}$) — c^{VII} — ^0g,
^0e — ^0a — $..^{V>}$ (— $f^{VI<}$) b^{VII} — ^0f.

Daß schließlich die successive Chromatik sämtliche Akkordtöne verändern kann, ist leicht einzusehen; auch dafür gilt als Hauptprinzip: der durch Erhöhung gewonnene Akkord hat Oberdominantbedeutung, der durch Erniedrigung gewonnene Unterdominantbedeutung, also:

ww) c^+ — $..^{1<}$ — $..^{5<}$ — $..^{3<}$ — ^0cis (fis^+),
(= a^7) (= ^0gis) (= cis^7)
c^+ — f^+ (etc.) fis^7 — ^0fis (h^+),
c^+ — g^+ (etc.) gis^7 — ^0gis (cis^+).

xx) c^+ — $..^{3>}$ — $..^{5>}$ — $..^{1>}$ (= $^0b^{2>}$) — f^7 — b^+ (^0f),
(= ^0g) (= b^{VII}) (= ces^+)
c^+ — f^+ (etc.) fes^+ (= $^0es^{2>}$) — b^7 — es^+ (^0b),
c^+ — g^+ (etc.) ges^+ (= $^0b^{2>}$) — c^7 — f^+ (^0c).

yy) ^0e — $..^{I>}$ — $..^{V>}$ — $..^{III>}$ — b^7 — es^+ (^0b),
(= g^{VII}) (= as^+) (= es^{VII})
^0e — ^0h (etc.) b^{VII} — f^7 — b^+ (^0f),
^0e — ^0a (etc.) as^{VII} — es^7 — es^+ (^0es).

zz) ^0e — $..^{III<}$ — $..^{V<}$ — $..^{I<}$ (= $^+fis^{II<}$) fis^7 — ^0fis (h^+),
(= a^+) (gis^{VII}) (= ^0eis)
^0e — ^0h (etc.) ^0his (= $^+cis^{II<}$) — cis^7 — ^0cis (fis^+),
^0e — ^0a (etc.) ^0ais (= $^+h^{II<}$) — h^7 — ^0h (e^+).

26. Sind nicht auch Modulationen möglich vermittelst weiter ausholender Harmonieschritte, ohne solche chromatische Wandlungen oder doch ohne Rücksicht auf solche?

Gewiß; es lassen sich sogar schließlich die meisten der von uns bisher aufgewiesenen Modulationsweisen auf dieses Prinzip zurückführen. Wenn unzweifelhaft die Folge Unterdominante—Oberdominante oder Oberdominte—Unterdominante die Tonika umschreibt und in der Vorstellung lebendig macht, sie als Folge erwarten läßt, so wird eben eine andere Tonika umschrieben und erwartet, wenn ich von einem anderen Klange als der Tonika aus einen gleichen Harmonieschritt mache. Die Oberdominanttonart wird daher erreicht, wenn ich die Dur-Tonika behandele, als ob sie Unterdominante wäre, d. h. ihr den zwei Quinten höher gelegenen Klang folgen lasse, d. h. von ihr aus einen Ganztonschritt nach oben mache: c^+ — d^+ — g^+; die Unterdominanttonart wird erreicht, wenn ich die Durtonika behandele als ob sie Oberdominante wäre, d. h. sie mit dem zwei Quinten tiefer gelegenen Klange verbinde, einen Ganztonschritt nach unten machte: c^+ — b^+ — f^+ (daß dabei die Kadenz nicht ihren gewohnten normalen Verlauf nimmt, sei nicht unbemerkt; es verändert das aber nichts an der Thatsache, daß die Tonalität verschoben

Digitized by Google

wird). Für die Molltonart gilt dasselbe, nur bedingt die Einführung der Duroberdominante gewisse uns bereits geläufige Modifikationen (Gegenquintwechsel statt Ganztonschritt): ^{0}e — h^{+} — ^{0}h; ^{0}e — ^{0}d — ^{0}a. Ebenso kann natürlich auch die Oberdominante zur Unterdominante und die Unterdominante zur Oberdominante werden, wenn von ihnen aus der Ganztonschritt bez. Gegenganztonschritt oder Gegenquintwechsel ausgeführt wird:

c^{+} — g^{+} — a^{+} — d^{+}; c^{+} — f^{+} — es^{+} — b^{+}
^{0}e — ^{0}h — fis^{+} — ^{0}fis; ^{0}e — ^{0}a — ^{0}g — ^{0}d.

Da aber natürlich auch die Scheinkonsonanzen für einen solchen Schritt zum Ausgangspunkt dienen können, so ergeben sich weiter die Möglichkeiten:

c^{+} — ^{0}e — h^{+} — ^{0}h; c^{+} — ^{0}h — fis^{+} — ^{0}fis,
^{0}e — c^{+} — d^{+} — g^{+}; ^{0}e — f^{+} — g^{+} — c^{+}; ^{0}e — g^{+} — a^{+} — d^{+},

und: c^{+} — ^{0}e — ^{0}d — ^{0}a; c^{+} — ^{0}a — ^{0}g — ^{0}d; c^{+} — ^{0}h — ^{0}a — ^{0}e,
^{0}e — c^{+} — ^{0}f — ^{0}c; ^{0}e — f^{+} — ^{0}b — ^{0}f; ^{0}e — g^{+} — ^{0}c — ^{0}g.

Aber alle diese Formeln sind uns schon bekannt, auch die durch Ganztonschritt, Gegenganztonschritt und Gegenquintwechsel von Harmonien wie dem Akkord der neapolitanischen Sexte aus sich ergebenden; denn jedesmal läßt sich die Formel aus der Verbindung der beiden Kadenzen ableiten, wie wir sie bisher dargestellt haben, da immer der den Wendepunkt bildende Akkord den Kadenzen der beiden verbundenen Tonarten angehört.

Anders gestaltet sich das Ergebnis, wenn wir Umschau halten, ob nicht auch Harmonieschritte für die Modulation verwertet werden können, welche leitereigen nicht existieren. Zwar finden wir dann eine Anzahl Formeln wieder, die sich uns im vorigen Paragraphen durch chromatische Veränderungen der Haupttharmonie ergaben: aber einmal erscheinen diese in anderem Lichte, wir begreifen erst jetzt vollständig ihren Sinn, ihre innere Berechtigung, und neben ihnen erscheint eine Fülle neuer Möglichkeiten.

Leitereigne Harmonieschritte, daher von unserer folgenden Betrachtung ganz auszuschließen, sind:

1) der schlichte und Gegen-Quintschritt und -Ganztonschritt,

2) der Terzwechsel, Ganztonwechsel, Kleinterzwechsel, Leittonwechsel und Tritonuswechsel.

Durch Einführung des Seitenwechselklangs in der Dur- und Molltonart (^{0}c in C-dur, e^{+} in A-moll) erscheinen aber eine Reihe weiterer Harmoniefolgen, denen sich noch durch Übertragung einiges abgewinnen läßt:

Digitized by Google

A) = A-moll:

a) der Seitenwechsel (^0e — e^+), Quintwechsel (^0h — h^+), und Gegenquintwechsel (^0a — e^+),

b) der Terzschritt (c^+ [e^{VI}] — e^+), Kleinterzschritt (g^+ [h^{VI}] — e^+), Leittonschritt (f^+ [a^{VI}] — e^+) und unter Berücksichtigung des Akkordes der neapolitanischen Sexte der Tritonusschritt (b^+ [$^0a^{2>}$] — e^+).

B) = C-dur:

a) der Seitenwechsel (c^+ — ^0c), Quintwechsel (f^+ — ^0c) und Gegenquintwechsel) ^0c — g^+),

b) der Terzschritt (^0e [c^6] — ^0c), Kleinterzschritt (^0a [f^6] — ^0c), Leittonschritt (^0h [$c^{7<}$] — ^0c) und unter Berücksichtigung des Akkordes der lydischen Quarte der Tritonusschritt (^0fis [$g^{+II<}$] — ^0c).

Fassen wir nur die Schritte unter Ab und Bb näher ins Auge, so ergiebt sich, daß dieselben sämtlich sich ebensogut wie die bisher allein berücksichtigten aus der Kombination des Seitenwechselklangs mit den Hauptharmonien sich ergebenden (Seitenwechsel, Quintwechsel und Gegenquintwechsel) von jeder der uns für die tonalen Kadenzen zu Gebote stehenden Harmonien aus eingeführt und für die Modulation nutzbar gemacht werden können. Dabei werden wir uns aber der Einsicht nicht verschließen können, daß außer ihrem Vorkommen als Verbindung von Scheinkonsonanzen mit dem Seitenwechselklang diesen Harmoniefolgen auch eine besondere selbständige Bedeutung inne wohnt, welche Berücksichtigung verlangt und überraschende Resultate ergiebt. Z. B. finden wir in C-dur nur einen Terzschritt zwischen Mollakkorden (bez. Schein-Mollakkorden): ^0e — ^0c und in A-moll nur einen Terzschritt zwischen Durakkorden (c^+ — e^+); es müßte also jede Übertragung dieser Schritte wieder zu einer Tonart führen, in welcher der Schritt ebenso zwischen Scheinkonsonanzen und Seitenwechselklängen sich findet. Wir haben aber bereits früher darauf hingedeutet (S. 38, 70) daß gerade für die Modulation die Terzverwandtschaft der Klänge direkt als solche zur Geltung kommen kann, daß daher Terzschritt, Kleinterzschritt ꝛc. Folgen nahe legen, welche aus solcher Beziehung auf die quintverwandten, deren Terzwechselklänge sie sind, nicht abgeleitet werden können. Wir gehen nun systematisch vor und prüfen die Ergebnisse beider Betrachtungsweisen für die Modulation.

Übertragen wir zunächst den Terzschritt von der scheinkonsonanten Form der Tonika (c^+ [..^{6}=] ^0e — ^0c — g^7 — c^+) in C-dur (^0e) auf die beiden andern Schein-Mollakkorde der C-dur-Tonart, so finden wir die Modulationsformeln:

a) c^+ — (f^6 —) ^0a — ^0f — c^7 — f^+

*c^+ — (..$^{7<}$ =) ^0h — ^0g — d^7 — g^+.

Digitized by Google

Die Übertragung des Terzschritts, wie ihn die A-moll-Kadenz kennt (von der scheinkonsonanten Form der Tonika aus: °e — (..VI =) c† — e⁷ — °e) ergiebt die Modulationen:

b) °e — (h^VI =) g† — h⁷ — °h
*°e — (a^VI =) f† — a⁷ — °a.

Nichts hindert ja aber von wirklichen Mollakkorden aus (in A-moll) den Terzschritt, wie ihn die C-dur-Tonart aufweist und von wirklichen Durakkorden aus (in C-dur) den Terzschritt c† — e†, wie ihn die A-moll-Tonart aufweist, vorzunehmen und damit ein äußerst bequemes Mittel der Modulation in die nächstverwandten Molltonarten zu gewinnen:

c) °e — °c — g⁷ — c†,
*°e — °a — °f — c⁷ — f†,
**°e — °h — °g — d⁷ — g†.
d) c† — e† — °e,
*c† — f† — a† — °a,
**c† — g† — h† — °h.

Allein auch hier haben wir uns noch nicht frei gemacht von der Rücksicht auf die komplizierten Beziehungen, welche den Terzschritt innerhalb der strenger gezogenen Grenzen der Quintverwandtschaft ergaben. Ist nach c† — e† der Weg zu A-moll ein notwendiger? muß nach °e — °c das c† folgen? Nein. Es ist zwar das nächstliegende und daher thatsächlich am meisten zu empfehlende; aber es steht nichts im Wege statt °e nach c† — e† ein a†, statt c† nach °e — °c ein °g folgen zu lassen:

c) †°e — °c — °g (NB.: e c g),
*†°e — °a — °f — °c (NB.: a f c),
**†°e — °h — °g — °d (NB.: h g d).
d) †c† — e† — a† (NB.: c e a),
*†c† — f† — a† — d† (NB.: f a d),
**†c† — g† — h† — e† (NB.: g h e).

Digitized by Google

NB. Man beachte, daß hier der Hauptton des Klanges, zu welchem der Terzschritt führt, Quintton (5 bez. V) in dem Klange ist, den die drei Haupttöne ergeben; das ist nichts zufälliges und nebensächliches, weist uns vielmehr die Wege für die Beurteilung auch der Kleinterzschritte. Der Quintton ist näher verwandt (leichter verständlich) als der Terzton; es ist daher einleuchtend, daß nach der Folge Primklang — Terzklang der Quintklang vermittelnd eintreten kann. Nun ist aber diese Reihenfolge nicht die einzige zwischen den drei Klängen des einen oder des andern Geschlechts mögliche und gute. Bezeichnen wir mit 1, 3 und 5 oder aber I, III und V die Haupttöne, die sich zu einem Dur- oder aber Mollakkorde ergänzen und mit + oder 0 das Geschlecht der Klänge selbst als Dur- oder Mollakkorde, so ist der Fall bei c) zu formulieren als:

^{0}3 — ^{0}1 — ^{0}5 (Unterklang der Durterz, Unterklang der Durprim, Unterklang der Durquint), und der bei d) als:

III$^+$ — I$^+$ — V$^+$ (Oberklang der Mollterz, bez. der Mollprim, der Mollquinte).

Wir können aber auch die Mollzahlen (I, III, V) mit dem Moll-Klangzeichen (0) und die Durzahlen mit dem Dur-Klangzeichen kombinieren; hier ist ist das Ergebnis:

$$3^+ - 1^+ - 5^+ = e^+ - c^+ - g^+$$
$$^0III - {}^0I - {}^0V = {}^0c - {}^0e - {}^0a.$$

Übertragen auf die Hauptklänge der Dur- und Molltonart als Ausgangspunkte bedeuten sie **Modulationen mittels eines Gegenterzschrittes:**

e) $c^+ - as^+ - es^+$,
$*c^+ - f^+ - des^+ - as^+$,
$**c^+ - g^+ - es^+ - b^+$.

f) $^0e - {}^0gis - {}^0cis$,
$*{}^0e - {}^0h - {}^0dis - {}^0gis$,
$**{}^0e - {}^0a - {}^0cis - {}^0fis$,
$***{}^0e - e^+ - c^+ - g^+$.

Aber auch die Scheinkonsonanzen (Terzwechselklänge) können zum Ausgangspunkt dienen:

Digitized by Google

g) c+ — °e — °gis — °cis,
*c+ — °a — °cis — °fis,
**c+ — °h — °dis — °gis.

h) °e — c+ — as+ — es+,
*°e — g+ — es+ — b+,
**°e — f+ — des+ — as+.

Hier macht sich aber doch, wenn auch nur bei den Mollbeispielen (zufolge mangelnder Gewöhnung) die Härte des Gegenquintschlusses (Plagalschlusses — so nennt man freilich herkömmlicherweise nur in Dur die Bildung) empfindlich geltend; fast möchte man lieber nach dem Terzschritt noch einen Quintschritt in derselben Richtung hinnehmen, sodaß eine fortgesetzte Wegbewegung stattfindet (der Terzklang wird dann zum schlichten Quintklange der neuen Tonika):

*e) c+ — as+ — des+ (NB.: c [as] des),
*c+ — f+ — des+ — ges+ (NB.: f [des] ges),
**c+ — g+ — es+ — as+ (NB.: g [es] as).
*f) °e — °gis — °dis (NB.: e [gis] dis),
*°e — °h — °dis — °ais (NB.: h [dis] ais),
**°e — °a — °cis — °gis (NB.: a [cis] gis).

(*g und *h sind ebenso umzugestaltet zu denken).

Zur Erklärung des Faktums der leichten Verständlichkeit dieser Fortschreitungen wüßte ich nichts anderes beizubringen als den Hinweis auf den Leittonschritt vom Ausgangsklange zu der abschließenden Tonika (vgl. die NB. in der Klammer); daß der Leittonschritt leicht als abschließender verstanden wird, hatten wir mehrfach zu bemerken Gelegenheit (S. 32, 39, 82); wir dürfen nun bestimmt aussprechen, daß — selbstverständlich mit Beihülfe rhythmischer Schlußwirkung — der Weg von einem Klange über seinen Gegenterzklang zu seinem Gegenleitklange als retrograder (zurückgehender) schlichter verstanden wird. Natürlich können wir aus dieser Erkenntnis auch Nutzen für eine weitere Bereicherung der tonalen Harmonik (ohne Modulation) ziehen, nämlich: c+ — °h — h+ — g+ — c+ und °e — f+ — °f — °a — °c.

Viel natürlicher als die Folge der Haupttöne 3 — 1 — 5 (III — I — V) ist die vom entferntesten Tone (dem Terztone) über den mittleren (den Quinton) zum Haupttone zurückgehende: 3 — 5 — 1 (III — V — I), zunächst die Durzahlen mit Durzeichen: °c — °a — °e also modulierend von den Hauptklängen der

Digitized by Google

Dur- und Molltonart aus (Modulation durch Gegen-Kleinterzschritte):

c) c^+ — es^+ — as^+ (NB.: c — es — as),
$*c^+$ — f^+ — as^+ — des^+ (NB.: f — as — des),
$**c^+$ — g^+ — b^+ — es^+ (NB.: g — b — es).

k) ^0e — ^0cis — ^0gis (NB.: e — cis — gis),
$*^0e$ — ^0h — ^0gis — ^0dis (NB.: h — gis — dis),
$**^0e$ — ^0a — ^0fis — ^0cis (NB.: a — fis — cis).

Übertragen von den Scheinkonsonanzen aus:

l) c^+ — ^0e — ^0cis — ^0gis,
$*c^+$ — ^0h — ^0gis — ^0dis,
$**c^+$ — ^0a — ^0fis — ^0cis.

m) $*^0e$ — c^+ — es^+ — as^+,
$*^0e$ — g^+ — b^+ — es^+,
$**^0e$ — f^+ — as^+ — des^+.

So ungezwungen sich diese Rückgänge dem Ohre ergeben, so unfügsam erscheinen dieselben mit gegensätzlichen Klangzeichen:

n) c^+ — a^+ — e^+,
$*c^+$ — f^+ — d^+ — a^+,
$**c^+$ — g^+ — e^+ — h^+,
} $(III^+ — V^+ — I^+)$

o) ^0e — ^0g — ^0c,
$*^0e$ — ^0h — ^0d ^0g,
$**^0e$ — ^0a — ^0c — ^0f.
} $(^03 — ^05 — ^01)$

Der Grund ist einfach genug; von c^+ aus ist zu es^+ ein Gegenkleinterzschritt, der aber zum retrograden schlichten wird, wenn weiter as^+ folgt (Rückgang vom 5. Teilklange über den 3. zum Grundklange); dagegen ist c^+ — a^+ ein schlichter Kleinterzschritt, der nicht auf e^+ sondern auf f^+ zu beziehen ist. Anstatt n) und

Digitized by Google

o) sind daher besser die den Terzschritt als abschließenden bringenden Modulationen ($5^+ - 3^+ - 1^+$ bez. $^0V - {}^0III - {}^0I$):

*n) $c^+ - a^+ - f^+$
*$c^+ - f^+ - d^+ - b^+$
(**$c^+ - g^+ - e^+ - c^+$, nicht modulierend).
*o) $^0e - {}^0g - {}^0h$
*$^0e - {}^0h - {}^0d - {}^0fis$
(**$^0e - {}^0a - {}^0c - {}^0e$, nicht modulierend).

Nun erkennen wir, daß auch vom Gegenterzklange zur Tonika wird wohlverständlich zurückgegangen werden können, wenn ihm der Gegenquintklang oder Seitenwechselklang vorausgeschickt wird:

$c^+ - f^+(^0c) - as^+ - c^+$
$^0e - {}^0h(e^+) - {}^0gis - {}^0e$

woraus sich die neuen Modulationsformeln ergeben:

p) $c^+ - es^+ - g^+$
* $c^+ - g^+ - b^+ - d^+$
q) $^0e - {}^0cis - {}^0a$
* $^0e - {}^0a - {}^0fis - {}^0d$

Bei den Mollbeispielen steht dem Verständnis die mangelnde Gewöhnung vielfach hindernd im Wege. Überhaupt aber wissen wir ja, was die Terzschritte und Kleinterzschritte in ihrer Schlußwirkung beeinträchtigt (der chromatische Schritt vgl. S. 39), wenn auch zugestanden werden muß, daß sie in einem Zusammenhange wie dem hier aufgewiesenen harmonisch voll zur Geltung kommen können.

Bei den Leittonschritten und Tritonusschritten endlich macht sich ein Gesetz gebieterisch geltend, dessen Kraft wir schon mehrfach verspürt haben: daß nämlich nach weiter ausholenden Harmonieschritten ein rückwärts wendender folgen muß, gewöhnlich ein Quintschritt oder Seitenwechsel (wenn derselbe zurückführt) oder aber ein Terzschritt oder Leittonwechsel:

r) $c^+ - des^+ - as^+$ (^0c, auch f^+)
$c^+ - f^+ - ges^+ - des^+$ (^0f, auch b^+)
$c^+ - g^+ - as^+ - es^+$ (^0g, auch c^+ NB)
s) $c^+ - h^+ - e^+$ (^0h, auch g^+)
$c^+ - f^+ - e^+ - a^+$ (^0e, auch c^+ NB)
$c^+ - g^+ - fis^+ - h^+$ (^0fis, auch d^+)
t) $^0e - {}^0dis - {}^0gis$ (e^+)
$^0e - {}^0h - {}^0ais - {}^0dis$ (h^+)
$^0e - {}^0a - {}^0gis - {}^0cis$ (a^+)
u) $^0e - {}^0f - {}^0c$ (f^+, auch ^0a)
$^0e - {}^0h - {}^0c - {}^0g$ (c^+, auch ^0e NB)
$^0e - {}^0a - {}^0b - {}^0f$ (b^+, auch ^0d)

Digitized by Google

v) c^+ — fis^+ — h^+ (^{0}fis, d^+)
c^+ — g^+ — cis^+ — fis^+ (^{0}cis, a^+)
c^+ — f^+ — h^+ — e^+ (^{0}h, g^+)
w) c^+ — ges^+ — des^+ (^{0}f, b^+)
c^+ — g^+ — des^+ — as^+ (^{0}c, f^+)
c^+ — f^+ — ces^+ — ges^+ (^{0}b, es^+).

Hier dürfen wir Halt machen; wir haben schon Pfade gezeigt, auf denen nicht gefahrlos wandeln ist, und weisen daher nochmals darauf hin, daß schnelle Modulationen in entlegene Gebiete der Harmonik nur von guter Wirkung sein können, wenn sie durch ebenso schnelle Rückwendungen wieder gut gemacht werden.

27. Welche Wege erschließen sich der Modulation durch enharmonische Verwechselungen?

Enharmonisch identische aber in unserer Notenschrift verschieden geschriebene und verschieden benannte Töne stehen einander der Bedeutung nach sehr fern. Das gegen c leichteste verständliche fis ist die Terz seiner zweiten Oberquinte; mit ihm ist enharmonisch identisch das ges, welches die Unterterz der zweiten Unterquinte von c ist:

ges b . . f . . c . . g . . d fis

Etwas näher verwandt ist fis als zweite Terz von b mit der Unterterz ges:

ges b d fis

Ein dritte Art der Verwandtschaft, die der zwölften Quinte:

ges . . des . . as . . es . . b . . f . . c . . g . . d . . a . . e . . h . . fis

dürfen wir ganz aus dem Spiele lassen, da sie außer im Quintenzirkel nie zur Geltung kommt.

Ganz allgemein kann man sagen, daß die wirkliche Enharmonik (die nur aus Bequemlichkeit fürs leichtere Lesen *geschriebene* kümmert uns nicht) Verwandte der +-Seite zu Verwandten der 0-Seite umdeutet, also mit einem Ruck in ein ganz anderes Gebiet der Vorstellung versetzt.

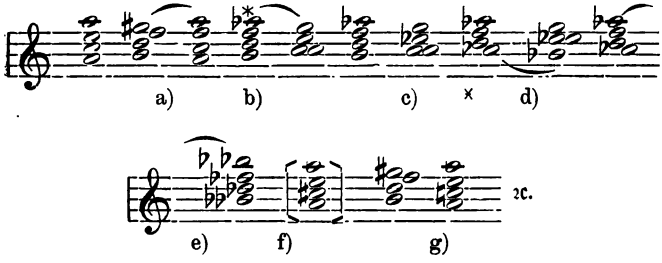
Natürlich kann man nicht beliebig einen Fis-dur-Akkord zu einem Ges-dur-Akkord umdeuten, wenigstens kann man nicht verlangen, daß der Hörer eine solche Umdeutung mitmacht. Darin liegt das Falsche des Quintenzirkels, der ein echter circulus vitiosus ist — für den Hörer gehts beim Quintenzirkel nicht im Kreise herum, sondern wie bei einer Reise um die Welt immer gerade aus weiter, und bemerkt er schließlich, daß er wieder nach Hause kommt, so ist er darüber höchstens verwundert und meint, daß es nicht mit rechten Dingen zugegangen ist.

Digitized by Google

Es giebt aber ein Mittel, den Hörer zur enharmonischen Umdeutung zu zwingen, nämlich die Vereinigung leichtverständlicher Fortschreitungen, besonders kleiner und großer Sekundschritte und wirklicher Bindungen (bleibender Töne) mit enharmonischen Verwechselungen einzelner Töne.

S. 71 haben wir die verschiedenen mit Hilfe der Enharmonik möglichen Auflösungen des verminderten Septimenakkords aufgezeigt; es handelt sich nun darum, die Möglichkeit der Vertauschung der verschiedenen Bedeutungen zu erklären.

Komme ich aus A-moll, so ist z. B. folgende Verbindung wohlverständlich und gut:



Hier ist bei a) die Fortschreitung von $\phi^{9>}$ zu f^{+} nur ein gewöhnlicher Trugschluß ($f^{+} = \phi_{VII>}$), das $g^{9>}$ nach f^{+} wird daher vom Hörer zunächst wieder gehört als $\delta^{9>}$, erst in dem Moment, wo es sich nach c^{+} fortbewegt, wird as als solches verstanden werden, wegen der Leittonbeziehung zu g; die Folge $\phi^{9>}$ — c^{+} ist daher auch wo sie geschrieben steht, immer s. v. w. $g^{9>}$ — c^{+}. Bei c) wird die Gemeinsamkeit von $g^{9<}$ für C-dur und C-moll zur Vertauschung beider Tonarten benutzt; bei d tritt an Stelle von C-moll ebenso Es-dur, wie vorher an Stelle von A-moll C-dur trat. Übrigens könnte auch c übersprungen d. h. von C-dur mittels $g^{9>} \approx \phi^{9>}$ (diesen Sinn bedingt das ces — b) nach Es-dur gegangen werden. Bei e) ist schon die Schreibweise ungenau; denn die Dominante von Heses-dur ist $fes^{9>}$ d. h. as ces eses geses, sodaß nur zwei Töne (as c) bleiben, während zwei (d = eses, f = geses) umzudeuten sind. Für den, welcher die effektive Tonhöhe erkennt, tritt nun aber in solchen Fällen, wo die $\flat\flat$ oder $\#\#$ sich häufen würden, die enharmonische Umschreibung ein (A-dur statt Heses-dur); geht die Modulation nicht wieder auf demselben Wege zurück, sondern benutzt die enharmonische Umschreibung, so ist das, wie bereits bemerkt, eigentlich nicht ganz zu rechtfertigen, kommt aber bei den besten Meistern vor.

Digitized by Google

Ein beliebtes Mittel für enharmonische Modulation ist auch der übermäßige Dreiklang, der wie der verminderte Septimenakkord aus lauter gleich großen Intervallen besteht und bei weiterer Hinzufügung noch eines von gleicher Größe den mit der Oktave enharmonisch identischen Ton erreicht:

verm. Sept. Akk.: h . d . f . as . (ces), überm. Dreikl.: c . e . gis . (his)

Der übermäßige Dreiklang c . e . gis gewinnt außer seiner ohnehin bei bleibender Orthographie vierfachen Deutbarkeit (S. 119) durch enharmonische Verwandlung einzelner Töne eine Fülle verschiedener Fortschreitungsmöglichkeiten:

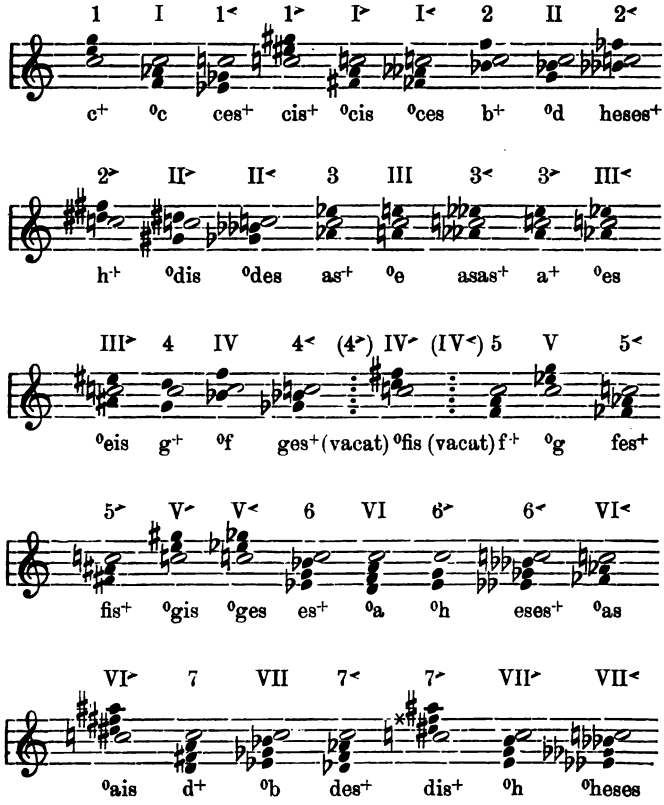
1) c . e . gis	= $c^{5<}$,	Fortschreitung	f^{+} ꝛc.
	= $e^{0>}$,	=	$..^{5}$ — ^{0}e ꝛc.
	= $e^{VI<}$,	=	$..^{V}$ — ^{0}a ꝛc.
	= $gis^{V>}$,	=	^{0}dis (kann direkt nach Gis-moll führen)
2) c . e . as	= $as^{5<}$,	=	des^{+} ꝛc.
	= $c^{0>}$,	=	$..^{5}$ — ^{0}c ꝛc.
	= $c^{VI<}$,	=	$..^{V}$ — ^{0}f ꝛc.
	= $e^{V>}$,	=	^{0}h ꝛc.
3) c . fes . as	= $fes^{5<}$,	=	$heses^{+}$ ꝛc.
	= $as^{0>}$,	=	$..^{5}$ — ^{0}as ꝛc.
	= $as^{VI<}$,	=	$..^{V}$ — ^{0}des ꝛc.
	= $c^{V>}$,	=	^{0}g ꝛc.
4) his . e . gis	= $e^{5<}$,	=	a^{+} ꝛc.
	= $gis^{0>}$,	=	$..^{5}$ — ^{0}gis ꝛc.
	= $gis^{VI<}$,	=	$..^{V}$ — ^{0}cis ꝛc.
	= $his^{V>}$,	=	^{0}fisis ꝛc.

Franz Liszt hat im ersten Satze der Faustsymphonie bewiesen, daß sogar eine fortgesetzte Folge übermäßiger Dreiklänge möglich ist. Es leuchtet ein, daß damit alle Wege offen sind. Eine eingehendere Anleitung zur enharmonischen Modulation bedarf es nicht. Es sei nur noch kurz auf die verschiedenen Rollen hingedeutet, welche bei solchen nicht eigentlich die Harmonien, sondern die einzelnen Töne umdeutenden Modulationen die Ligatur spielen kann:

1) ein dissonanter Ton wird Klangbestandteil z. B. $c^{5<}$ — $gis^{V>}$ (gis ist $5^{<}$ und wird V).
2) ein Klangbestandteil wird Dissonanz, z. B. $c^{5<}$ — $e^{6>}$ (c ist 1 und wird $6^{>}$).
3) ein Klangbestandteil wird ein anders gedeuteter Klangbestandteil z. B. $g^{0>}$ — $e^{0>}$ (h ist 3 und wird 5).
4) ein Dissonanz wird zu einer anderen Dissonanz z. B. $c^{5<}$ — h^{6} (gis ist $5^{<}$ und wird 6).

Digitized by Google

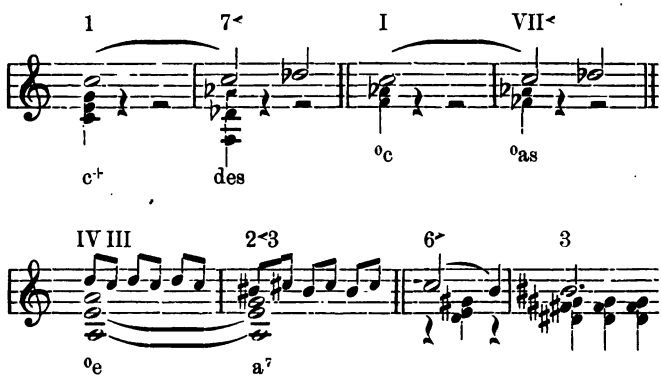
Der Versuch, auch von diesem Gesichtspunkte aus schematische Entwicklungen zu geben, scheitert an der unendlichen Fülle der Möglichkeiten; es muß uns genügen, zu konstatieren, daß es möglich ist, die Umdeutung des einzelnen Tones (mit oder ohne Enharmonik) zum Mittel der Modulation zu machen; der einzelne Ton aber kann sein: schlichte oder erhöhte oder erniedrigte Dur- oder Mollprim, -Sekunde, -Terz, -Quarte, -Quinte, -Sexte und -Septime (wo nicht gar noch -Oktave, -None und -Dezime):



Wenn auch nicht gerade alle diese Bedeutungen sich dazu eignen, mit einander vertauscht zu werden und also eine Modulation zu

Digitized by Google

vermitteln, so wächst ihre Zahl wieder bedeutend, wenn man bedenkt, daß auch eine erkleckliche Menge Bedeutungen von his oder gar deses benutzt werden können. Wir deuten nur ein par Fälle solcher Vertauschungen der Tonbedeutung an:



Damit sei's genug. Wer das Prinzip begriffen hat, wird gelegentlich auch diesem Mittel Wirkungen abzugewinnen wissen. Jedenfalls haben wir ihn in die Lage gesetzt, jede vorkommende Modulation zu analysieren und zu klassifizieren, so daß er im stande ist, sie nachzubilden.

28. Können nicht auch mehrere Modulationen, d. h. Übergänge aus einer Tonart in eine andere direkt verkettet werden, derart, daß nicht jede einzelne ein Ziel zu erreichen scheint, sondern die Modulation weiter fortschreitet?

Gewiß; und zwar nicht nur in den sogenannten Durchführungsteilen größerer Tonsätze, sondern ebenso in den Zwischenpartien der Thementeile, ja in den Themen selbst. Nur muß natürlich vor einem Hin- und Hervagieren, einem unruhigen Flackern der Tonalität ebenso gewarnt werden, wie vor einem starren Fortschreiten in derselben Richtung. Sehen wir von den modulierenden Sequenzen (§ 29) vorläufig ab, so haben wir hauptsächlich zweierlei Modulationsverkettungen zu unterscheiden:

1) solche, welche den Weg zu einer fern stehenden Tonart in zwei Abschnitte teilen, also dieselbe allmählich erreichen.
2) solche, welche über die eigentlich erstrebte Tonart hinaus modulieren, um von der entgegengesetzten Seite her zu ihr einen Rückgang machen zu können.

Mittel und Wege solcher Modulationsverkettungen brauchen wir nicht mehr aufzuweisen, nur ihr Sinn kann uns hier beschäftigen.

Digitized by Google

Es leuchtet ein, daß die zweite Form vorzugsweise gewählt werden wird, wenn die erstrebte Tonart eine nahverwandte ist; einmal muß man die ewige Wiederholung derselben Modulationsmittel scheuen und dann verbraucht thatsächlich die heutige freiere und reichere Harmonik soviel von den Mitteln der nächststehenden Tonarten, daß das Hinausgreifen über dieselben eine erwünschte lebhaftere Färbung bringen muß. Die Ergebnisse des § 26 haben uns für beide Arten der Modulationsverkettungen den erforderlichen Aufschluß gegeben; wir brauchen nur, was dort für Klänge galt, für Tonarten festzuhalten, natürlich unter erheblicher Beschränkung des Feldes für die Bewegung. Der Hauptsatz ist, daß der letzte Schritt ein leichtverständlicher sein muß; ich werde also z. B. nicht zuerst einen Quintschritt und dann einen Terzschritt der Tonalität machen sondern lieber umgekehrt. Um also z. B. von C-dur nach H-dur zu kommen, werde ich lieber erst nach E-dur als nach G-dur gehen, desgleichen ist zu Des-dur As-dur eine bessere Brücke als F-dur; von A-moll aus ist der Weg nach B-moll besser über F-moll als über D-moll, nach Gis-moll besser über Cis-moll als über E moll. Daß dagegen der Terzwechsel mit den Quintschritten an Leichtverständlichkeit rivalisiert und der Seitenwechsel sie wohl gar übertrifft, ist uns ebenfalls bekannt; es wird daher die Modulation von C-dur nach E-moll ebensogut über G-dur gehen können wie über A-moll, und die von A-moll nach F-dur ebensogut über D-moll wie über C-dur. Für die Modulationen übers Ziel hinaus mit teilweisem Rückgang ist es fast selbstverständlich, daß der Schlußschritt ein Seitenwechsel oder retrograder Quintschritt ist, z. B. C-dur — D-dur — G-dur; C-dur — B-dur — F-dur; A-moll — H-dur — E-dur (E-moll); A-moll — G-moll — D-moll. Aber es steht auch nichts im Wege, daß ein Terzwechsel, ja ein Leittonwechsel das Schlußglied bildet, z. B. C-dur — E-moll — G-dur; C-dur — H-moll — G-dur; C-dur — D-moll — F-dur; C-dur — F-dur — A-moll; C-dur — Des-dur — F-moll; C-dur — As-dur — C-moll; C-dur — Es-dur — G-moll; A-moll — E-moll — C-dur; A-moll — G-dur — E-moll; A-moll — D-moll — F-dur; A-moll — Fis-moll — A-dur; A-moll — B-dur — D-moll u. s. w. Vortrefflich ist auch der Weg über die Quintwechseltonart zur Dominante: C-dur — C-moll — G-dur; A-moll — A-dur — D-moll.

Wo es gilt, aus der Haupttonart in die Tonart eines Seitenthemas zu modulieren, wird man in der Regel sich auf die Verkettung zweier Modulationen beschränken, wenn auch natürlich gegen drei oder vier einander wirklich nahestehende Tonarten nichts einzuwenden ist (etwa C-dur — E-dur — E-moll — G-dur oder A-moll — C-dur — G-dur — E-moll oder C-dur — H-moll — D-dur — G-dur oder A-moll — C-dur — F-dur — D-moll u. s. w.). Meiden wird man die Verkettung von mehr als zwei gleichen Schritten in derselben Richtung z. B. C-dur — G-dur — D-dur — A-dur oder C-dur — F-dur — B-dur — Es-dur oder A-moll

Digitized by Google

— E-moll — H-moll — Fis-moll oder A-moll — D-moll — G-moll — C-moll u. s. f. — Größere Stücke des (steigenden oder fallenden) Quintenzirkels sind immer reizlos und kommen höchstens bei Rückgängen mit gutem Effekt vor.

Für Durchführungsteile sind Modulationsketten größerer Ausdehnung selbstverständlich, doch wird jede vernünftig angelegte Durchführung nicht planlos durch das weite Gebiet der Harmonik schweifen, sondern eine oder mehrere Haupttonalitäten erkennen lassen, zu welchen hin ähnliche kleine Modulationsketten führen, wie von einem Thema zum andern.

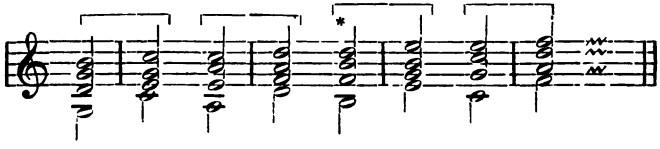
Steigt oder fällt die Modulation mehrmals stufenweise oder in Terzenabständen, so wird man dabei nicht gleiche Stufen festhalten, sondern Rücksicht auf die Haupttonalität nehmen z. B. nicht C-dur — D-dur — E-dur — F-dur sondern lieber: C-dur — D-dur (oder D-moll) — E-moll — F-dur, nicht A-moll — G-moll — F-moll — Es-moll sondern lieber A-moll — G-dur — F-dur — E-moll; die melodische Konsequenz wirkt in solchen Fällen dem Hin- und Herschwanken der harmonischen Beziehungen versöhnend entgegen.

Auch diesbezüglich müssen wir auf das Studium und die Analyse der Meisterwerke hinweisen; wer unserer Darstellung gefolgt ist, wird sich aber nicht aufs Nachmachen angewiesen sehen, vielmehr die Berechtigung der Einzelerscheinungen begreifen und frei unter den logisch berechtigten Möglichkeiten wählen.

29. Was versteht man unter tonalen und modulierenden harmonischen Sequenzen?

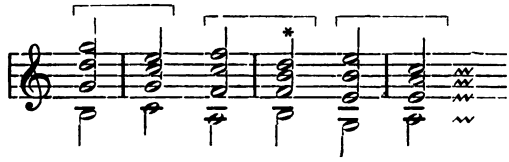
Ein Hauptmittel musikalischer Formgebung ist die melodische Nachahmung (Imitation), die Nachbildung der Motive auf derselben oder anderer Stufe. Erfolgt eine strenge Nachbildung mehrmals nach einander in gleichen Abständen steigend oder fallend, so entsteht der Gang oder die Sequenz; erstreckt sich die Nachbildung nicht nur auf eine Stimme, sondern auf alle am Satze teilnehmenden, so entsteht der Harmoniegang oder die harmonische Sequenz. Harmonische Sequenzen sind tonal, wenn die Nachahmung die Stufen der Tonleiter innehält und große und kleine Intervalle als gleiche behandelt; sie sind modulierend, wenn sie streng auch die Größen der Intervalle imitieren. Die modulierenden Sequenzen halten aber gewöhnlich doch auch noch für die Tonartenfolge die Stufen der Haupttonart ein; andernfalls geraten sie sogleich von der Haupttonart weit weg.

Tonale Sequenzen schreiten zumeist sekundweise fort z. B.

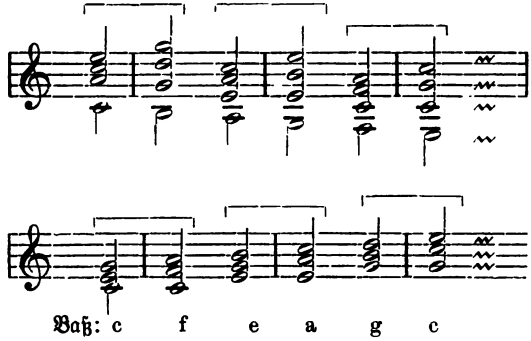


Digitized by Google

oder:



können aber auch terzenweise geschehen:

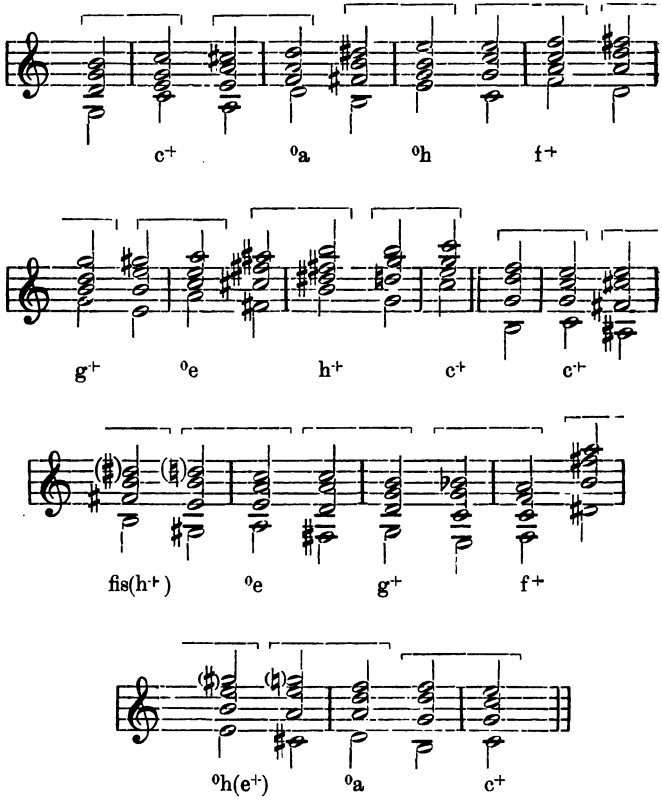


Die tonale Sequenz geht regelmäßig aus von einer Harmoniefolge einfachster Art und bester Verständlichkeit, die sie melodisch nachbildet. Wie zuerst Fétis richtig erkannte, steht aber die eigentliche Harmoniebewegung, die Kadenzierung, so lange still, als die Sequenz währt; die Harmoniefolgen der Sequenz selbst sind nur Konsequenzen der Fortschiebung des Musters durch die Skala, sozusagen eiserne Naturnotwendigkeit, die uns zwingt, auch das außerhalb der Sequenz unmögliche (z. B. *Leittonverdoppelung) über uns ergehen zu lassen. Man thut Unrecht, die Sequenz gering zu achten; gerade durch die merkwürdigen Abweichungen von der regelmäßigen Harmoniebewegung vermag sie gelegentlich besonderes Interesse zu wecken. Ihre Stätte ist aber nicht im Themenaufbau, sondern in den Zwischensätzen und Durchführungsteilen; tritt sie im Thema selbst auf, so gehört sie wenigstens in den Nachsatz, den sie durch Vereitelung der Schlußwirkung des 8. Taktes gelegentlich außerordentlich ausweitet; denn da die eigentliche Harmoniebewegung während der Sequenz stagniert, so kann auch eine Schlußwirkung während ihrer Dauer nicht zu stande kommen.

Die modulierende Sequenz bildet kadenzierende Harmoniefolgen auf anderen Stufen nach, derart, daß die Nachbildungen wieder

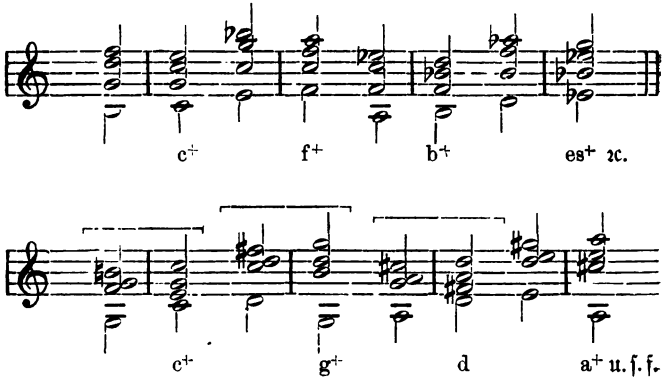
Digitized by Google

kadenzierende Harmoniefolgen sind, wozu es natürlich der Chromatik, des Heraustretens aus der leitereigenen Harmonik bedarf. Wie bereits erwähnt, wird dabei aber wenigstens für die Stufengröße und Tonartenfolge die Rücksicht auf die Haupttonart gewahrt, z. B.

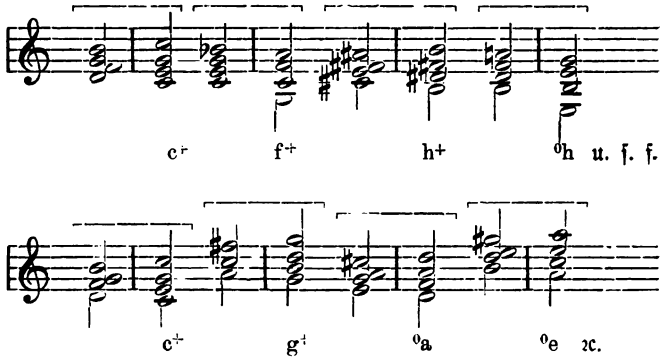


Die modulierende Sequenz ist, da sie immer wieder für sich verständliche kadenzierende Folgen bringt, noch weniger an das stufenweise Forschreiten gebunden, als die tonale; die in Quarten oder Quinten fortschreitende wird zum Quintenzirkel und verliert leicht die Beziehung zur Haupttonart:

Digitized by Google



kann aber auch dieſelben wahren:



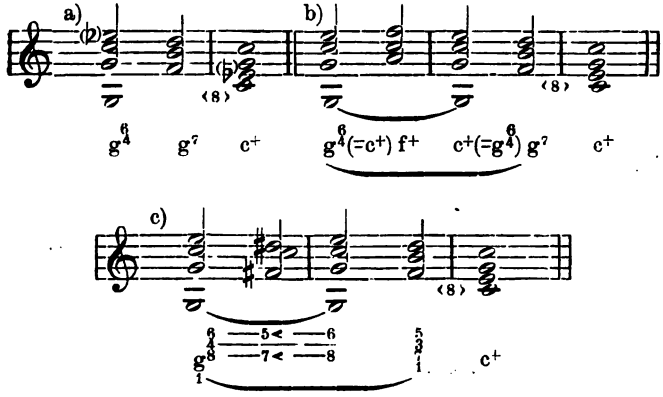
Welchen Wert die Sequenzen durch Auszierung bez. bei der Verarbeitung der Motive erlangen können, lernt man am beſten von J. S. Bach. Vor der allzureichlichen Verwendung dieſes Fortſpinnungsmittels muß freilich gewarnt werden, da es allzubequem iſt und gleichſam den ſchöpferiſchen Geiſt außer Thätigkeit ſetzt und ſozuſagen die Motive wild weiter wachſen läßt.

30. Was verſteht man unter einem Orgelpunkt?

Orgelpunkt iſt ein langausgehaltener oder auch immer wieder angegebener Ton, meiſt in der tiefſten Stimme, zu welchem Harmonien auftreten, die zum Teil zu dem ausgehaltenen Tone

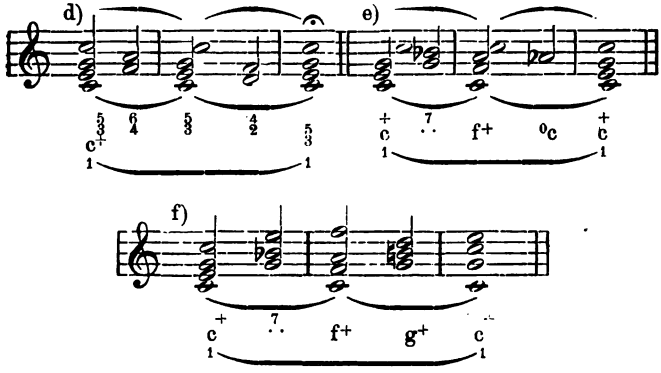
Digitized by Google

in keiner Beziehung stehen. Unsere neue Bezifferung setzt uns in Stand, mit dem Orgelpunkte leichter fertig zu werden als es der alten Generalbaßbezifferung möglich war. Als Keim des Orgelpunktes darf der Quartsextakkord angesehen werden, wie wir ihn als drittletzten Akkord (Antepenultima) der Kadenz kennen:



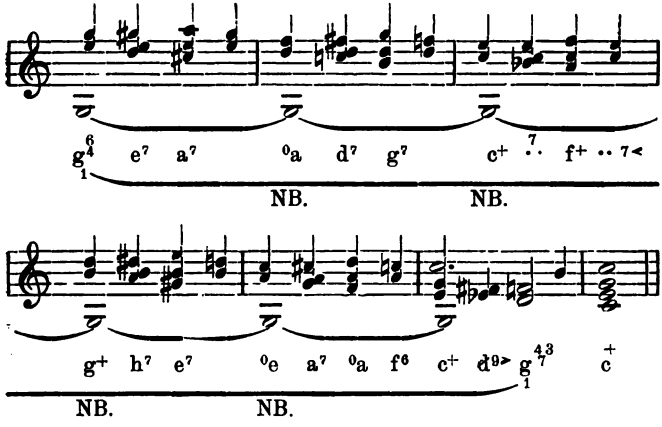
Hier geben wir denselben bei b) und c) mit einigen kleinen Auszierungen (Wechselharmonien), denen bereits niemand mehr den Namen Orgelpunkt absprechen wird.

Aber auch die abschließende Tonika selbst wird gern in ähnlicher Weise ausgeziert, indem gleichsam die Oberstimmen noch rhythmisch und melodisch weiter leben, während der Baß schon endgiltig zur Ruhe gekommen ist:

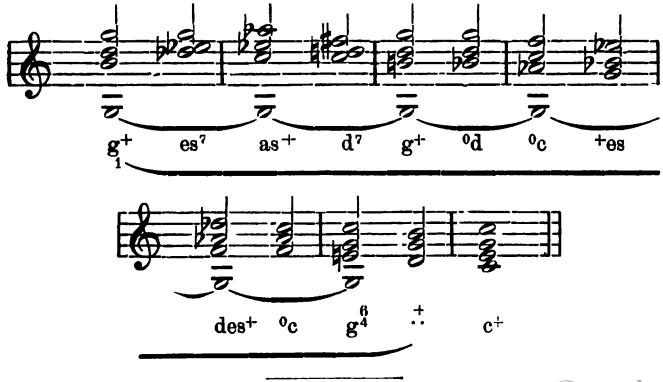


Digitized by Google

Die weiteſt ausgeführten Orgelpunkte ſind nichts anderes als dieſe Keime; man kann ſich weiter und weiter von der Harmonie, deren Grundton ausgehalten iſt, entfernen, muß aber natürlich, wenn das Reſultat nicht Unſinn werden ſoll, ſchließlich zu ihr zurücklenken und auch im Verlauf mit ihr in Kontakt bleiben. Nichts hindert aber, über dem liegenden Grundtone der Tonika oder Dominante ſelbſt längere modulierende Sequenzen zu entwickeln z. B.:



die hier mit NB. verſehenen Harmonien, zu denen die dazwiſchen geſchobenen kadenzieren, halten gewiß die Beziehung zur Hauptonart deutlich genug aufrecht. Iſt denn aber z. B. der folgende Fall angeſichts unſerer Erfahrungen über die Dehnbarkeit der Harmonik ohne Modulation wirklich etwas anderes?:

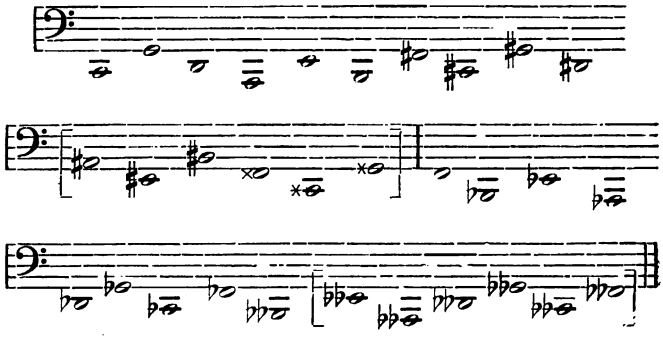


Digitized by Google

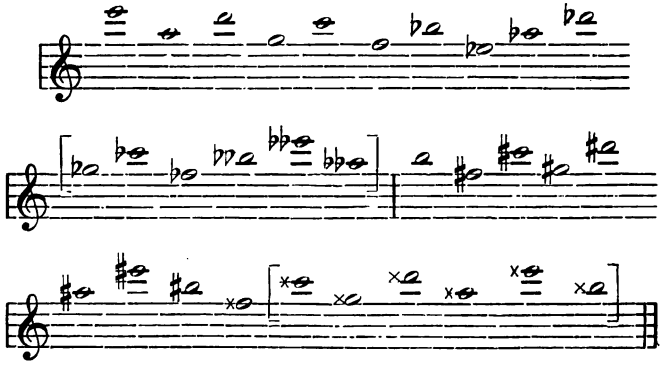
B. Praktischer Teil.

(Anleitung zu schriftlichen Arbeiten.)

1. Aufgabe (zu S. 1—9): Aufzeichnung (in Noten auf einem Doppelsystem) der Oberklänge (bis zum 6. Teiltone) von:



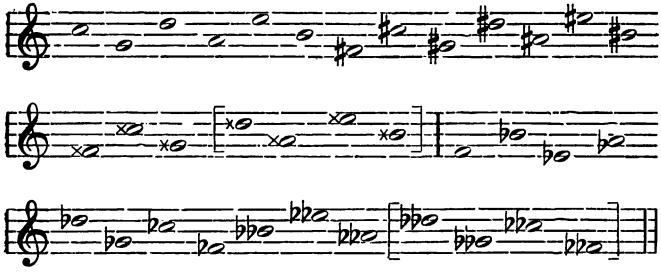
und der Unterklänge (bis zum 6. Teiltone) von:



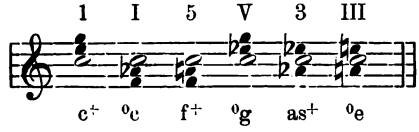
Digitized by Google

NB. Jeder Oberklang wird nach seinem tiefsten Tone benannt und bezeichnet z. B. der Oberklang von c als c^{+} ($^{+}$ = Oberklang, Durakkord), jeder Unterklang nach seinen höchsten Tone z B. der Unterklang von e‴ = ^{0}e (^{0} = Unterklang, Mollakkord unter..). Sämtlichen notierten Klängen werde in dieser Weise die Klangbezeichnung beigefügt (c^{+}, g^{+} u. s. w.; ^{0}e, ^{0}a); die Oktavlagen werden dabei nicht berücksichtigt (nicht C^{+}, $^{0}e'''$ u. s. w., sondern nur kleine Buchstaben ohne Oktavstriche).

2. Aufgabe (zu S. 10): Aufzeichnung (in Noten auf einem einfachen System mit Violinschlüssel) der je drei Durakkorde und drei Mollakkorde (wie S. 10 in engster Lage und einfachster dreitöniger Form), denen die folgenden Töne als Teiltöne angehören:



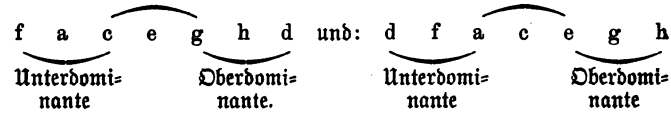
NB. Grenze der Aufzeichnung: wo ein dreifaches ♯ oder ♭ nötig werden würde (z. B. Disis-dur). Jedem Akkorde werde unterhalb seine Klangbezeichnung (c^{+}, ^{0}c) beigeschrieben, und oberhalb für die Durakkorde mit arabischen (1, 3, 5) für die Mollakkorde mit römischen Ziffern (I, III, V) ob der Ton, dessen 6fache Bedeutung dargelegt wird, Prim, Terz oder Quint ist, z. B.



Am besten wird auch diese Form der Aufzeichnung beibehalten (der mit 1, I ꝛc. erklärte Ton als Ganze notiert, die übrigen Töne mit schwarzen Köpfen). Dazu merke man: die Durzahlen 1, 3, 5 werden einfach abgelesen oder aber mit dem Zusatze Dur- oder Ober- (5 = Oberquint, Durquint oder einfach: Quint), die Mollzahlen stets mit dem Zusatze Unter- (III = Unterterz, V = Unterquint), nur die I als Mollprim und 1 als Durprim, da es weder ein Oberprim noch ein Unterprim geben kann.

Digitized by Google

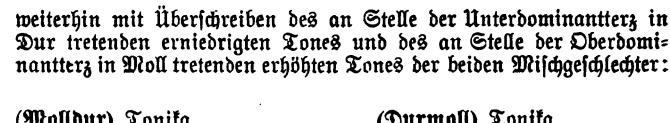
3. Aufgabe zu S. 12—20. Aufzeichnung der dreiklängigen geschlossenen Tonartsysteme beiderlei Geschlechts zunächst in der einfachsten Form:



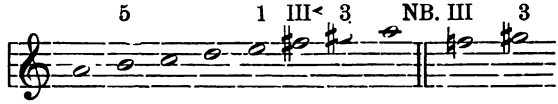
unter Beifügung der reinen Skalen (von 1 — 8 bez. I — VIII laufend) mit Beifügung der Zahlen, welche die Stellung der einzelnen Töne innerhalb der Tonika bez. Ober- und Unterdominante als Prim, Terz und Quint charakterisieren, also:

	(5)				(5)			(5)
	1	5	3	1	1	3	3	1
C-dur:	c	d	e	f	g	a	h	c
	(V)				(V)			(V)
	I	V	III	I	I	III	II	I
rein A-moll:	e	d	c	h	a	g	f	e

weiterhin mit Überschreiben des an Stelle der Unterdominantterz in Dur tretenden erniedrigten Tones und des an Stelle der Oberdominantterz in Moll tretenden erhöhten Tones der beiden Mischgeschlechter:

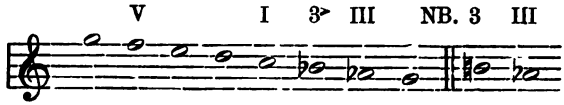


und Aufzeichnung der aufsteigenden Durmoll-Skala von V zu V mit der „dorischen Sexte“ (III<):



sowie der absteigenden Molldur-Skala von 5 zu 5 mit der „phrygischen Terz“ (3>):

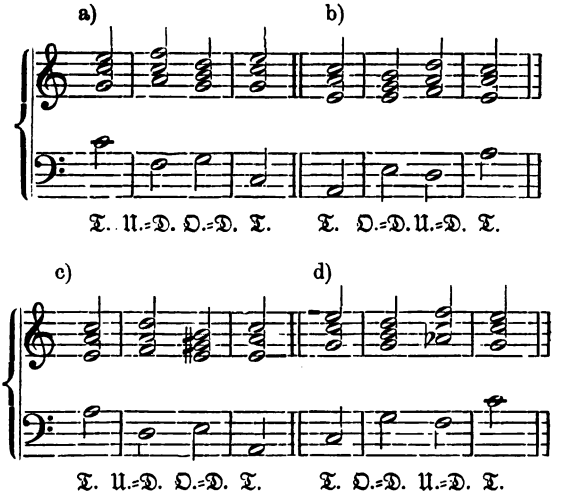
Digitized by Google



dahinter merke man sich die ohne dorische Sexte und phrygische Terz sich ergebenden übermäßigen Sekunden wie hier bei NB. an.

Diese Arbeit ist für die reinen und gemischten Systeme folgender Toniken vollständig auszuführen: c+, °e, g+, °h, f+, °a, d+, °fis, b+, °d, a+, °cis, es+, °g, e+, °gis, as+, °c, h+, °dis, des+, °f, fis+, °ais, ges+, °b, cis+, °eis, ces+, °es.

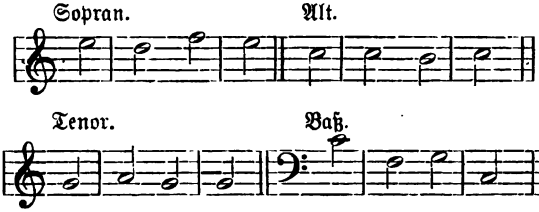
4. **Aufgabe** (zu S. 20—22). Nun beginnen die Übungen im strengen vierstimmigen Satze. Für diese werden am besten die Aufgaben in des Verfassers „Handbuch der Harmonielehre" (Leipzig, Breitkopf und Härtel) zu Grunde gelegt, auf späteren Stufen wird auch die schriftliche Ausarbeitung der Beispiele des Katechismus „Generalbaßspiel" sich sehr zweckdienlich erweisen. Hier aber geben wir eine abweichende Anleitung zu mehr selbständigen Arbeiten, welche ihre besonderen Vorzüge hat und sich bewähren wird. Die erste Übung im Satz bestehe in der Nachbildung folgender nur die drei Haupharmonien benutzenden Kadenzen in allen Dur- und Molltonarten:



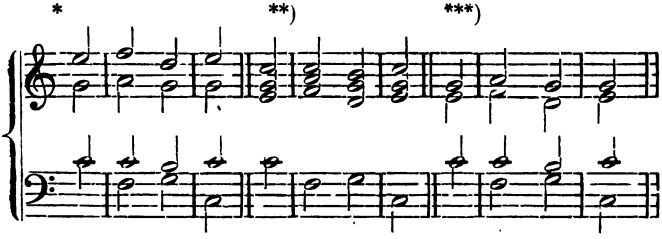
Dieselben werden aber nicht nur unverändert transponiert, sondern zunächst derart abweichend, daß die drei oberen Stimmen

Digitized by Google

gegen einander versetzt werden; man mache sich klar, daß z. B. bei a) vier Melodien übereinander fortlaufen, deren höchste wir als von der Sopranstimme gesungen denken, während die andern der Alt, Tenor und Baß übernehmen:

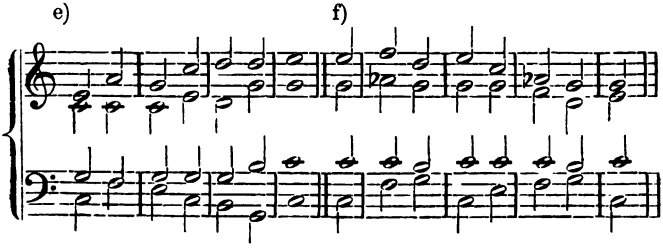


Es kann nun z. B. der Tenor den Part des Alt übernehmen, aber eine Oktave tiefer als dieser ihn bringt; der Alt übernimmt dann die Töne welche vorher der Tenor hat (*); oder der Tenor übernimmt den Part des Sopran in der tieferen Oktave, während der Sopran den Altpart und der Alt den Tenorpart übernimmt (**), oder der Sopran übernimmt den Part des Tenor in der obigen Lage, während der Alt den eine Oktave herunter gerückten Sopranpart und der Tenor den eine Oktave herunter gerückten Altpart übernimmt (***):

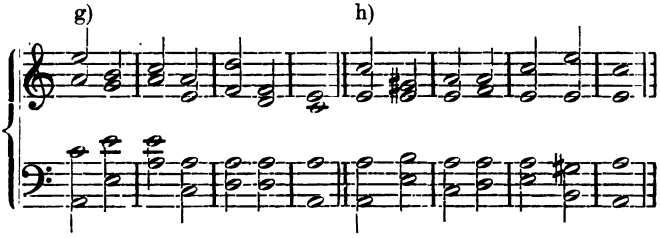


Damit ergiebt sich bereits eine gewisse Vielgestaltigkeit dieser ersten Arbeiten.

Weitere Muster für die ersten Übungen seien alsdann:



Digitized by Google



Hier sind mehrere freiere Führungen der Stimmen eingemischt (weitere Sprünge), welche es nötig machen, daß wir uns gewisse für den strengen vierstimmigen Satz giltige Regeln klar machen, wenn nicht bei den versetzten Nachbildungen schlechte Klangwirkungen entstehen sollten. Zunächst sind es nur die die **Entfernung der Stimmen von einander** betreffenden; merken wir uns:

I. Die Oberstimme (Sopran) darf sich vom Alt nicht weiter als eine Oktave entfernen, der Alt muß noch näher am Tenor bleiben, d. h. eine Oktave Abstand meiden; nur der Baß darf weiter als eine Oktave vom Tenor abstehen.

Daneben wollen wir uns gewöhnen die normalen Grenzen mittlerer Tonlage einzuhalten, d. h. nach Möglichkeit nicht mehr als eine oder zwei Stufen über das Violinsystem hinauf oder unter das Baßsystem hinuntergehen; wir bleiben dann zugleich von selbst innerhalb der Grenzen des Umfangs der einzelnen Singstimmen.

5. **Aufgabe** (zu S. 22—28). Wir geben nun nicht mehr vollständig ausgearbeitete Kadenzen zur Transposition und Stimmenversetzung, sondern nur eine einzige Stimme mit Andeutung der Harmonien, welche dazu gesetzt werden sollen. Um diese Aufgabe lösen zu können, bedürfen wir neuer Regeln, nämlich zunächst für den **Satz des einzelnen Akkordes:**

II. Da nur drei verschiedene Töne aber vier Stimmen sind, so muß ein Ton der Harmonie zweimal vertreten (verdoppelt) sein; am liebsten verdoppelt man im Durakkord die Prim (1) im Mollakkord die Unterquint (V), nächstdem im Durakkord die Quint (5), im Mollakkord die Prim (I). Muß — aus Gründen, welche sich aus anderweiten Vorschriften ergeben — ein Ton ausgelassen werden, so sei das im Durakkord die Quint, im Mollakkord die Prim, niemals aber die Terz. Also:

(giltig für den Dur- und Mollakkord)

kann verdoppelt werden — am besten auszulassen
soll nicht verdoppelt werden — soll nicht ausgelassen werden
am besten zu verdoppeln — kann allenfalls einmal fehlen.

Digitized by Google

III. In Fällen, wo die Durquint oder Mollprim ausgelassen ist, wird besser die Durprim bez. Mollquint verdreifacht als die Terz verdoppelt.

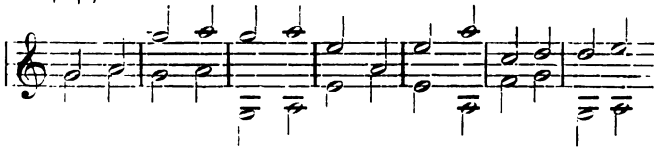
Für die **Verbindung der aufeinander folgenden Akkorde** gelten die Vorschriften:

IV. Gemeinsame Töne bleiben womöglich liegen; um diese Regel recht geläufig zu machen, werden von jetzt ab bleibende Töne mit Haltebogen versehen, bez. als ganze Noten geschrieben:

V. Wo eine Halbtonfortschreitung, sei dieselbe diatonisch (**Leittonschritt**), oder chromatisch möglich ist, wird sie gemacht, auch wenn dadurch die Auslassung der Durquint oder Mollprim nötig wird; im übrigen werden soweit möglich Ganztonschritte (große Sekundschritte) gemacht und Sprünge nach Möglichkeit gemieden. Doch darf durch Befolgung dieser Regeln keinesfalls die Auslassung der Terz bedingt werden.

VI. Parallelfortschreitungen zweier Stimmen im Einklang oder im Abstand einer Oktave oder Doppeloktave sind falsch und niemals zulässig, wo es sich um Stimmen handelt, die auf Selbständigkeit Anspruch haben sollen, was in unseren Arbeiten jederzeit der Fall ist. Ebenso falsch ist die Fortbewegung aus dem Einklang in die Oktave oder aus der Oktave in den Einklang oder die Doppeloktave. Dagegen ist aber der Stillstand im Abstand einer Oktave, oder die Fortbewegung einer Stimme in die Oktave, während die andere bleibt, jederzeit gut. Auch die Parallelbewegung (besonders die sekundweise) im Abstand einer Quinte (oder Duodezime) ist schlecht:

falsch:

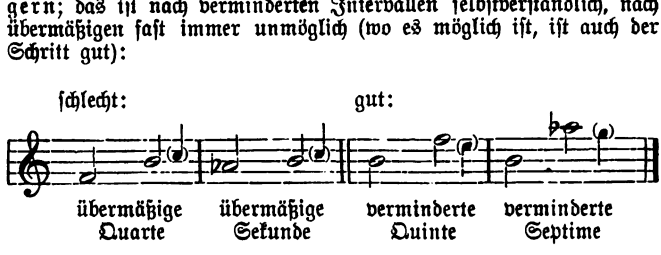


gut:

Digitized by Google

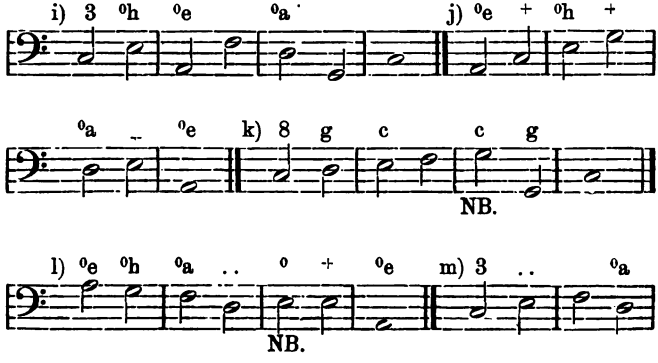
VII. Wird zweimal nach einander dieselbe Harmonie gebracht, so steht nichts im Wege, daß mehrere Stimmen gleichzeitig Sprünge machen, es ist das die beste Gelegenheit, sich so einzurichten, daß der Übergang in die folgende Harmonie bequem ist.

VIII. Übermäßige Stimmschritte sind unmelodisch und daher zu meiden; verminderte Intervalle sind stets gut. Der Grund ist: nach jedem Sprunge wendet die Melodie gern; das ist nach verminderten Intervallen selbstverständlich, nach übermäßigen fast immer unmöglich (wo es möglich ist, ist auch der Schritt gut):

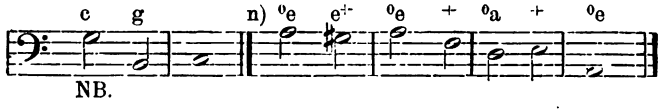


Unter Befolgung dieser Vorschrift macht der Satz der folgenden Aufgaben keine unlösbaren Schwierigkeiten. Wir geben die Baßstimme, weil uns noch die Regeln für die Führung der Baßstimme fehlen. Für die Bezifferung merke man:

Wo nichts übergeschrieben ist, gilt +, d. h. soll der Durakkord über dem Baßtone genommen werden. Die übergeschriebenen Zahlen fordern den betreffenden Ton für die Oberstimme. Das .. verlangt die vorausgegangene Harmonie nochmals. Moll-Zahlen (I, III, V) machen das ° überflüssig. (Sämtliche Aufgaben sind in andere Tonarten zu transponieren):



Digitized by Google

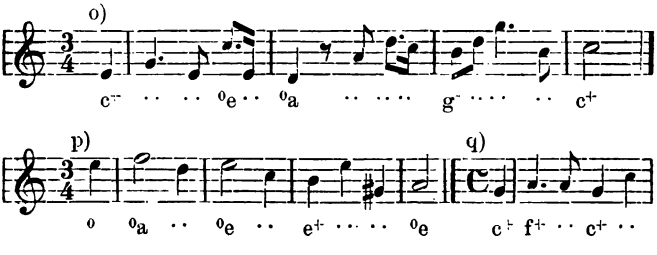


NB. Die bei NB. verlangten Harmonien mit der Durquinte oder Mollprime als Baßton erfordern die Verdoppelung dieses Tones; der Grund ist, daß sie nicht sind, was sie scheinen: sie sind Quartsextakkorde, d. h. doppelte Vorhaltsakkorde, nämlich mit Vorhalt der Quinte vor der Terz und der Sexte vor der Quinte.

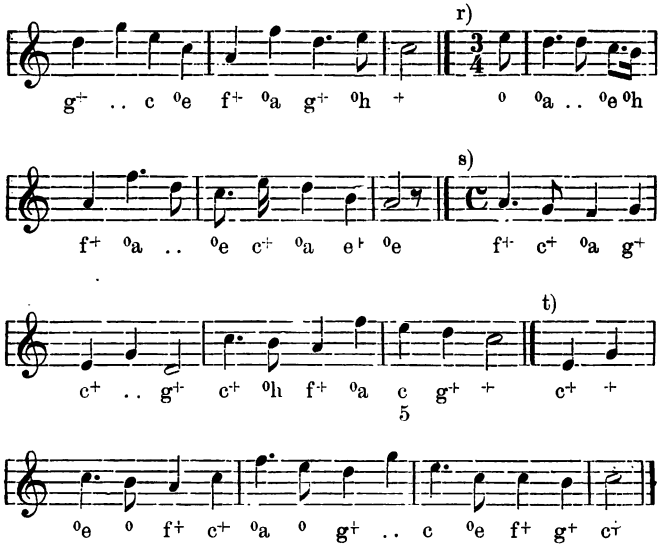
6. **Aufgabe** (zu S. 22—42). Wir geben nun auch die Anweisungen für die Führung des Basses, um nach Belieben auch andere Stimmen beziffern, bez. nur chiffrierte Schemata ohne gegebene Stimmen ausarbeiten lassen zu können. Die Regeln sind:

IX. Die Baßstimme strebt weniger melodische Führung als solide Fundamentierung des Satzes an; daher ist sie weniger an Sekundbewegung gebunden, meidet auch für gewöhnlich das Stillstehen auf demselben Tone, statt dessen sie oft sogar lieber einen Oktavsprung macht. Sie nimmt mit besonderer Vorliebe die Töne, welche wir oben als am besten zu verdoppelnde kennen lernten (1 und V), die deshalb **Grundtöne** heißen. Nimmt der Baß andere Töne (3, III, 5, 1), so wird er mehr oder weniger melodisch, singend und muß dann auch auf Sekundfortschreitung und Ligatur (Bindung) Bedacht nehmen. Im Schlußakkord muß der Baß den Grundton nehmen, im Anfangsakkord nimmt er ihn gewöhnlich. Sprungweise Bewegung in die Durquinte (5) und Mollprime (I) meidet der Baß, ausgenommen, wenn die Harmonie nachfolgt, in welcher der betreffende Ton Grundton ist (vgl. m).

Wir nehmen nun unseren Arbeiten etwas von ihrer Starrheit und Einförmigkeit, indem wir von der konsequenten Bewegung in halben Noten abgehen und lebendigere Rhythmen einführen (wie die vorhergehenden Aufgaben transponiert auszuarbeiten):

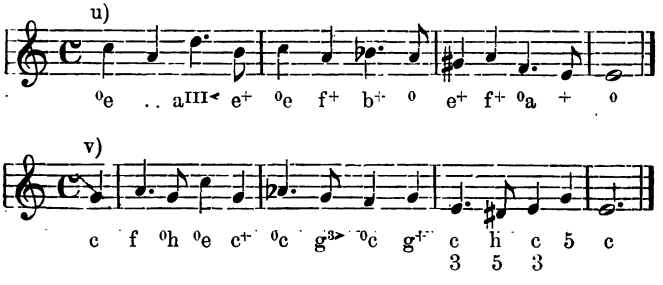


Digitized by Google



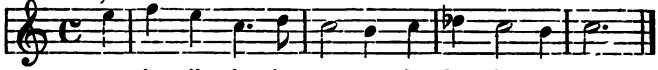
Man denke sich als ausführende Organe zwei Violinen, Bratsche und Cello und schreibe dem entsprechend auf vier Systeme.

7. Aufgabe (zu S. 29—37) Beispiele mit chromatischen Scheinkonsonanzen (dorische Sexte, neapolitanische Sexte, phrygische Terz, lydische Quarte und Durchgangs- und Wechselharmonien). Das < bedeutet die Erhöhung um einen halben Ton, das > die Erniedrigung um einen halben Ton; die Bedeutung der von uns bisher nicht angewendeten Zahlen ist: 2 (II) = große Sekunde, 4 (IV) = reine Quarte, 6 (VI) = große Sexte, 7 (VII) = kleine Septime:

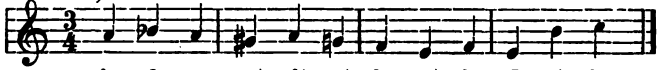


Digitized by Google

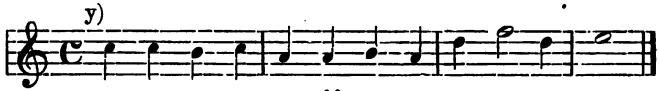
w)



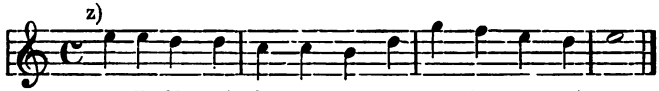
x)



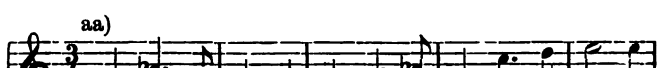
y)



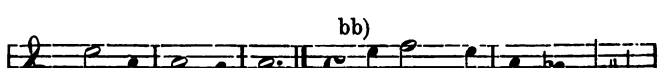
z)



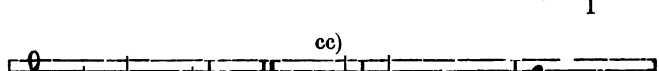
aa)



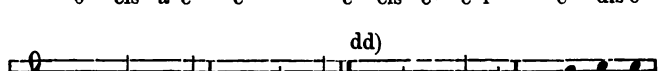
bb)



cc)

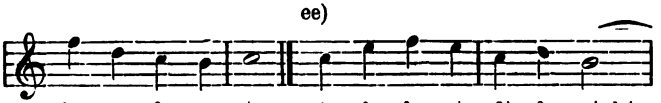


dd)

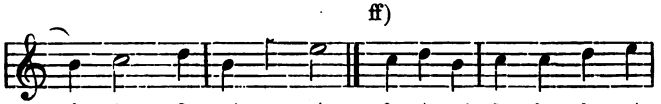


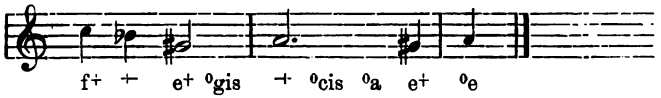
Digitized by Google

ee)

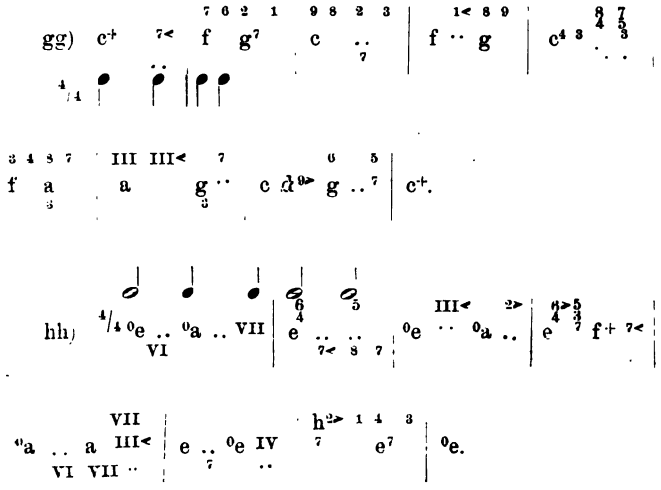


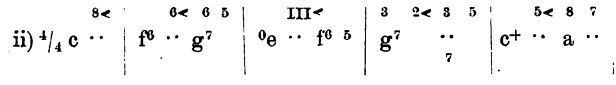
ff)

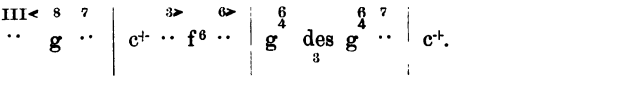


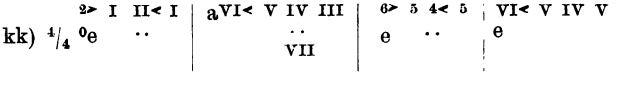


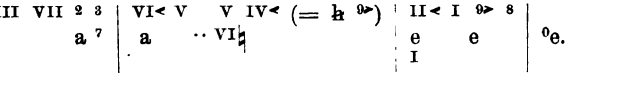
8. Aufgabe. (S. 42—51). Dissonante (nicht scheinkonsonante) Akkorde): Septimenakkorde, Sextakkorde, Nonenakkorde, Vorhalte, Durchgänge, alterierte Akkorde. Wir bedürfen nun der neuen Bezifferung im ganzen Umfange, um alle diese zufälligen Bildungen ausdrücken zu können. Eine vollständige Stimme geben wir nicht mehr, sondern nur die Taktart und das harmonische Gefüge:

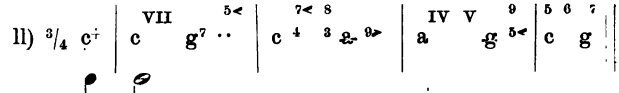


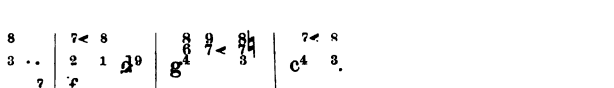


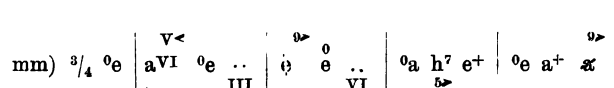


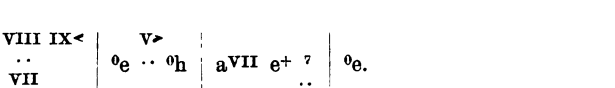








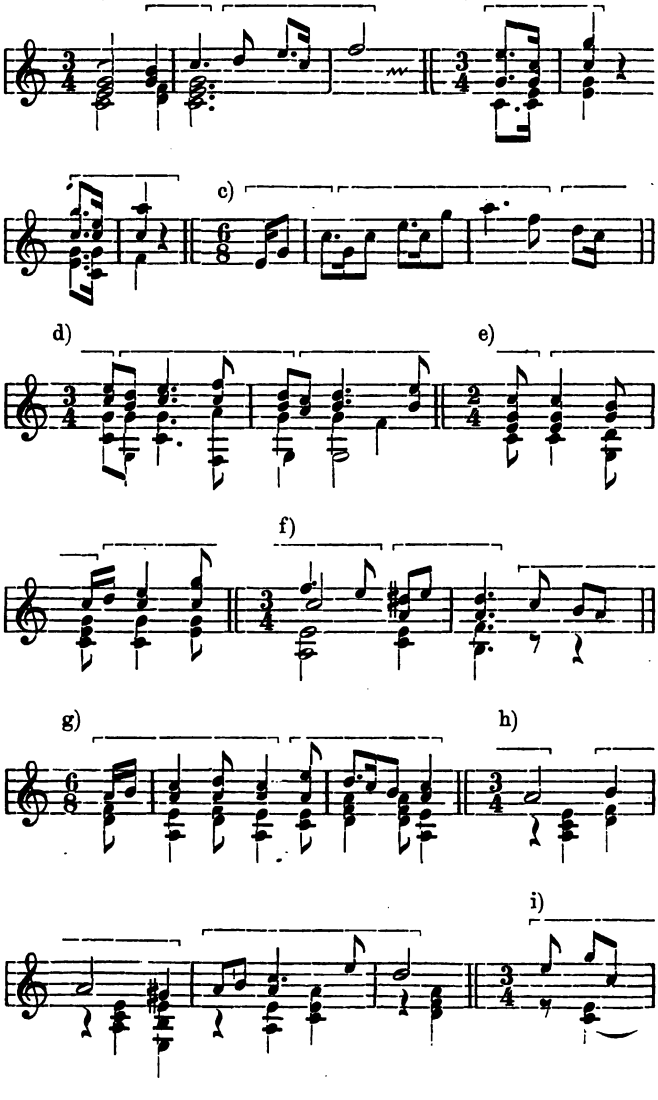




9. Aufgabe (zu S. 51—62). Wir begeben uns nun der Überladung mit Harmonien und legen unsere kleinen Beispiele so an, daß sie zugleich der Entwickelung der melodischen Erfindung und des rhythmischen Verständnisses dienen. Deshalb geben wir nur kurze Motive als Anregung zur Ausspinnung achttaktiger Sätze und beschreiben einige Typen, nach denen beliebig mit dem einen oder andern gearbeitet werden kann.

Digitized by Google

Motive: a)



Digitized by Google

Digitized by Google